


SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG·
CHRISTO ET ECCLESIAE

MITTHEILUNGEN

DER

KAISERL. KÖNIGL. CENTRAL-COMMISSION

ZUR

ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG

SEINER EXCELLENZ DES PRÄSIDENTEN DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

KARL FREIHERRN VON CZOERNIG.

REDACTEUR: KARL WEISS.

VII. BAND.

JAHRGANG 1862.

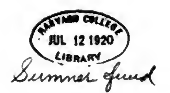
MIT XV TAFELN UND 178 HOLZSCHNITTEN.



WIEN. 1862

IN COMMISSION BEI PRANDEL UND EWALD.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.


HARVARD COLLEGE
JUL 12 1920
LIBRARY
Sumner fund

INHALT.

Nr. 1. Jänner.

Nr. 2. Februar.

Nr. 3. März.

Nr. 4. April.

Nr. 5. Mai.

Nr. 6. Juni.

Nr. 7. Juli.

Nr. 8. August.

Nr. 9. September.

Nr. 10. October.

Nr. 11. November.

Nr. 12. December.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 1. **VII. Jahrgang.** **Jänner 1862.**

Die Künstlermönche im Mittelalter.

Von Anton Springer.

(Nach der lateinischen Abhandlung des Verfassers: *de artificibus laicis et monachis medii aevi* bearbeitet.)

Wenn die allgemeine Übereinstimmung der Schriftsteller Beweiskraft für die Wahrheit einer Behauptung besitzt, so kann die Annahme, dass der Kunstbetrieb im tieferen Mittelalter ausschliesslich und allein in den Händen der Mönche ruhte, nimmermehr angefochten werden. Denn es gibt keinen Kunstschriftsteller alter und neuer Zeit, der nicht dieser Behauptung sich angeschlossen, es gibt keinen Standpunkt in der Beurtheilung der vergangenen Kunst, der nicht die Wahrheit dieser Thatsache zugäbe, wenn er auch sonst noch so sehr von den gangbaren Meinungen abweicht und seine Eigenthümlichkeit wahrt. Vom alten Joachim Vadianus [1]) angefangen bis zu dem jüngsten Kunstforscher herab, die begeisterten Verehrer der mittelalterlichen Kunst, wie der Verächter und Ankläger der letzteren — Alle nehmen die Klöster als die Werkstätten der Kunst an, Alle lassen die Werke der Architectur, Sculptur und Malerei von dem Geiste der Mönche erfasst, von den Händen der Klosterleute ausgeführt werden [2]). Die Einen finden in dem klösterlichen Ursprunge der frühmittelalterlichen Kunst die Quelle ihrer Heiligkeit, ihres Tiefsinnes, ihres Aufstrebens zum Erhabenen, die Anderen erklären aus derselben Ursache die vermeintliche Rohheit und Formlosigkeit der alten Kunstwerke; gleichviel, wie die Schätzung ausfällt, die ausschliessliche Herrschaft der Mönche in der Kunst wird nicht bestritten. Ja es wird diese Thatsache sogar benützt, um Ordnung und Gliederung in die Kunst des Mittelalters zu bringen. Zum Theile schon im zwölften, zum Theile wenigstens in Deutschland, erst im dreizehnten Jahrhunderte treten neue Bauformen auf, machen sich auf dem Gebiete der Bildnerei und Malerei neue Compositionsmotive, neue Linienzüge geltend. Die Richtung der Phantasie, die Bildung des Auges erscheinen verändert. Natürlich, da die Träger der Kunst wechseln, und während bis dahin die Kunstpflege bei den Klöstern stand, sie nunmehr in die Hände der zünftigen Bürger überging. Die mittelalterliche Kunst bis zum dreizehnten Jahrhunderte ist eine Klosterkunst, von da an ein bürgerliches Handwerk, in der Zelle des Mönches wird das Kunstwerk in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters geschaffen, in den letzten dagegen in der Werkstätte des zünftigen Meisters gearbeitet [1]).

Das Zurückführen aller frühmittelalterlichen Thätigkeit auf Klöster und Mönche konnte um so weniger Bedenken erregen, als auch alle übrige geistige Thätigkeit in diesen Kreisen vorzugsweise lebte. Geistliche sind von Karl dem Grossen bis zu den Kreuzzügen die Träger der Literatur, die Klosterschulen der Sitz der Gelehrsamkeit [2]). Ist es nicht natürlich, dass, wie die Wissenschaft und die Poesie, so auch die bildenden Künste in Stiftern und

[1]) Vadianus de collegiis monasteriisque Germaniae ap. Goldast. Ss. rer. Alemannicarum I. III. p. 2, 23: Ad operas autem ut revertamur, prope notius est, quam ut relatu opus sit, multis in monasteriis praeter opifices vulgares et librarios, pictores et sculptores, quos Graeci anaglyptas vocant, extitisse.

[2]) Vgl. Heideloff, Bauhütte des Mittelalters S. 4, 13; Didron Ann. archéol. VI. 125, XV. 9. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné I. 107; Lenoir, architecture monastique I. 34; II. 126. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. IV. 2. Abth. S. 34. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei S. 24, 28. Mittheilungen der k. k. Central-Commission. 1856. S. 193; 1857. S. 68. Cordero, Architectura durante la domin. longobarda p. 158

[1]) Lenoir, architect. monast. I. 36: Lorsque le style ogival vint remplacer celui des âges anterieurs, l'architecture sacrée passe des mains des religieux dans celles des laiques.

[2]) Gödeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. I. §§. 13. 19. Ettmüller in der Vorrede zu S. Oswalds Leben: „Wer hätte ausser den fleissigen und gelehrten Benedictinern in jener Zeit (XII. Jahrh.) etwas in Wissenschaft und Kunst thun können oder mögen".

Klöstern ein dauerndes Asyl fanden, wäre nicht, wenn das Gegentheil stattgefunden hätte, gerade dieses wunderbar und unerklärlich.

So stösst die Behauptung von dem mönchischen Wesen der älteren mittelalterlichen Kunst durchaus auf günstige Voraussetzungen. Auch wir haben unsere Untersuchungen keineswegs mit dem Zweifel an ihrer Wahrheit begonnen, zunächst keine andere Absicht gehabt, als sie genauer zu begründen, allseitiger zu verfolgen. Sollte im Laufe der Erörterung der an die Spitze dieser Zeilen gestellte Satz eine Einschränkung oder wohl gar eine theilweise Verneinung erfahren, so haben dieses die Thatsachen der Geschichte zu verantworten. Das Recht aber, diese Frage neuerdings aufzuwerfen, dürfen wir wohl in Anspruch nehmen. An und für sich bleibt es eine der nächsten und wichtigsten Aufgaben der Kunstforschung, mit der bis jetzt einseitig vorherrschenden Monumentalbetrachtung das Studium der schriftlichen Urkunden zu verbinden [1]). Nach Massgabe der vorhandenen Denkmäler die Kunst des Mittelalters zu beurtheilen, schliesst eine offenbare Ungerechtigkeit in sich. Es bilden dann die früheren Jahrhunderte ein leeres Blatt. Wie irrig aber, behaupten zu wollen, weil aus jenen Zeilen nichts oder wenig bis auf unsere Tage erhalten blieb, so hätten dieselben überhaupt künstlerische Thätigkeit nicht geübt. Und doch ist dies der Eindruck, den wir aus der einseitigen Monumentalbetrachtung gewinnen. Die Zeugnisse und Berichte der Zeitgenossen allein helfen zu einer objectiven Auffassung der vergangenen Kunstfertigkeit. Was aber die Frage nach den Künstlern des Mittelalters anbelangt, so muss man wohl eingestehen, dass sie bisher mehr in bequemer als vollständiger Weise gelöst wurde. Man begnügte sich gewöhnlich mit der Wiederholung der Nachrichten, welche der alte Fiorillo in seiner Geschichte der zeichnenden Künste und Emeric David in der fragmentarischen „histoire de la peinture" gesammelt haben. Bei aller Anerkennung der Leistungen dieser beiden Männer erscheint die Wiederaufnahme der Frage schon wegen der Erweiterung des zugänglichen historischen Stoffes wünschenswerth. Zur Herstellung eines vollständigen Künstlerkataloges fehlen uns vorläufig die Mittel, doch hoffen wir nicht unerhebliche Beiträge zu einem solchen zu stiften. Dass nun auf diesem Wege, indem alle bekannten, auf den Denkmälern angeführten und in den Urkunden vergrabenen Künstlernamen zusammengestellt und erörtert werden, der Antheil, welchen der Klosterstand an der Kunstentwickelung nahm, bestimmt werden kann, bedarf wohl keines besonderen Beweises. Die Frage erledigt sich dann gleichsam von selbst.

[1]) Wir können die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, um den Wunsch auszusprechen, dass sich recht bald ein Verein zur Herausgabe kunsthistorischer Regesten bilde und die in den Urkundenwerken zerstreuten kunstgeschichtlichen Nachrichten nach einem festen Plane gesammelt würden. Erst die Sammlung und Zusammenstellung würde denselben Werth verleihen.

Dem Wortlaute der Urkunden unmittelbar und blind zu folgen möchte bald auf schlimme Wege führen. Allerdings würde der Künstlerkatalog von Bischofs- und Abtsnamen strotzen, mit dem gleichen Rechte müssten aber auch die meisten weltlichen Fürsten, auch Päpste und Kaiser, auch zahlreiche Frauen den Künstlern beigezählt werden; denn von diesen gebrauchen die Urkunden die gleichen Ausdrücke wie von jenen [1]), jedenfalls könnte die angebliche ausschliessliche Kunstübung durch Mönche und Kleriker nicht mehr behauptet werden [2]). Unzweifelhaft sind die Bezeichnungen: aedificavit, construxit, decoravit, restauravit u. s. w. nicht wörtlich zu nehmen, wo keine nähere Bestimmungen vorliegen, einfach nur an die Stifter und Gründer zu denken. Das ergibt nicht allein der Geist der Sprache, in welcher die Berichte abgefasst sind, das wird auch aus dem ganzen Sachverhalte klar. Gar häufig werden dieselben Männer, die als „Erbauer" angegeben werden, auch als Maler, Glockengiesser, Dachdecker, Hersteller von Metallgefässen, gewirkten und gewebten Kleidern u. s. w. gepriesen. Fassen wir sie wörtlich als Baumeister auf, so ist kein Grund vorhanden, ihnen die praktische Thätigkeit in allen anderen Zweigen abzusprechen. Diese Thätigkeit hätten sie überdies nur als ein Nebengeschäft ausgeübt.

Wer sträubt sich nicht gegen die Folgerungen, die aus der Annahme solcher Behauptungen hervorziehen? Es sind aber auch mehrere Fälle bekannt, welche zeigen, dass die Sprache des Mittelalters von dem Gebrauche, die Stifter eines Werkes auch als die Schöpfer desselben zu bezeichnen, selbst dann nicht abging, wo ihr der wirkliche Künstler wohl bekannt war.

An dem noch vorhandenen Originalplane zum Kloster von St. Gallen haben sich die Widmungsworte des unbekannten Verfassers an den Abt Gozbert erhalten: „Haec tibi dulcissime fili Gozberte de positione officinarum paucis exemplata direxi" [3]). Mag auch der vorgeschlagene Namen für den Schöpfer des Grundrisses: Einhard oder Gerung keine weitere Beglaubigung besitzen, jedenfalls bleibt die Anfertigung des Planes nicht in St. Gallen und nicht durch

[1]) Wir führen nur einzelne Beispiele an: Ademari hist. l. III. c. IX. bei Pertz SS. IV. p. 118: Karolus sepultus Aquis in basilica, quam ipse construxerat. Vita Mahthildis reginae c. 13. ibid. p. 292: Rex Otto simul cum matre ecclesias et monasteria construxit. — Tunc construxit b. regina Mahthildis monasterium in Polidi; Ekkehardi Chron. univ. Pertz SS. VI. p. 150: Luitprandus rex multas ecclesias per loca diversa construxit; Orderic Vitalis bei Duchesne hist. Norm. SS. p. 282. seq. Willehelmus dux Normannorum sepultus est in ecclesia S. Stephani Cadomi, quam ipse a fundamentis aedificaverat. Auch die Dogen von Venedig nennen sich in Urkunden renovatores und restauratores, s. Cordero, 129. Anmerkung 2.

[2]) Amelricus, qui ecclesiolam a fundamentis construxerat in villa quae dicitur Stommheim unacum uxore Eilburch eam tradit ad altare S. Martini. Charta Annonis ad. a. 1075 im Urkundenbuche der Stadt Cöln p. 486. Dieser gehörte offenbar dem Laienstande an. Von dem miles praestans et Comestabulus Landulphus de Graeca sagt das Chron. Falconis Benevent. (Muratori SS. V, 89): Ecclesia b. Mariae ampliata est per Consilium Landulphi de Graeca (a. 1114).

[3]) F. Keller, Bauriss des Klosters St. Gallen. S. XI.

den Abt Gozbert unbestritten. Aber auch die eigentliche Bauleitung können wir dem letzteren nicht zuschreiben, da die Hauptthätigkeit daran nach Ermenric's Worten dem Winihart, Isenrich und Ratger zufällt [1]). Trotzdem wird in den Casus St. Galli [2]) als der constructor ecclesiae gerühmt und Gedächtnissverse am Scheidebogen in der Kirche sagen vom Abte aus:

„Templum quod Gallo Gotspertus struxerat almo
Hoc abbas Immo pictura compsit et auro“ [3]).

Das eherne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu **Lüttich** nennen gleichzeitige Quellen als das Werk des Abtes Hellinus: „Floruit illo tempore vir nobilis Hellinus abbas St. Mariae qui fontes fecit in eadem ecclesia opere fusili“ [4]). Und doch ist, wenn anders der freilich späteren Notiz Jean d'Outremeuse's [5]) getraut werden kann, Lambert Patras von Dinant der Künstler des schönen Werkes gewesen.

Eine authentische Inschrift beglaubigt als den Schöpfer des Altarvorsatzes in St. Ambrogio zu Mailand den Magister phaber VVOLVINIS [6]). Wir sehen auf dem einen unteren Felde des Altars das Bild des Künstlers, dem der heil. Ambrosius die Krone aufsetzt, welche Handlung er auf dem anderen entsprechenden Felde an dem Stifter des Werkes, dem Erzbischofe Angilbert gleichfalls vollzieht. Die Beziehungen der beiden Männer: Angilbert und Wolfin zu dem Altare liegen klar zu Tage und dennoch hat sie Erzbischof Angilbert selbst schon verwischt, indem er in einer Urkunde vom Jahre 835 von sich selbst sagt: confirmo ecclesiam et **altare**, quod inibi noviter mirifice hedificavi [7]).

Diese Beispiele mögen uns Vorsicht lehren in der unbedingt gläubigen Annahme der Ausdrücke, welche die Schriftsteller des Mittelalterlichen gebrauchen. Wenn dieselben die Kunstthätigkeit der einem anderen Stande angehörigen Männer nicht näher bestimmen, nur bei dem allgemeinen: aedificavit, ornavit u. s. w. beharren, so dürfen sie nicht ohne weiteres als Grundlage eines Künstlerkataloges dienen. Alle Schwierigkeiten verschwänden, hätte das tiefere Mittelalter die Sitte der Künstlerinschriften gekannt oder fleissiger geübt. Leider treten uns dieselben als eine Ausnahme entgegen — insbesondere in Deutschland — und wir sind gezwungen aus den zufälligen Angaben der Urkunden die Künstlernamen zusammenzulesen. Selbstverständlich haften dieselben nur selten an bestimmten Werken; es sind gewöhnlich nur die nackten Namen, die wir kennen lernen. Für die Lösung der Frage, ob oder in welcher Ausdehnung der Künstlerbetrieb in Mönchshänden ruhte, reichen sie aber vollkommen hin.

Die ausschliessliche Herrschaft der Klöster im Kreise der bildenden Künste waltet nach gewöhnlicher Annahme nicht gleichmässig im ganzen Mittelalter. Wie ihr nach der einen Seite hin das XIII. Jahrhundert, das Aufblühen der Städte eine Grenze setzt, so bildet die Auflösung des carolingischen Reiches auf der anderen Seite ihren Anfang; die Zeit vom X. bis zum XIII. Jahrhundert ist die classische Periode der Klosterkunst.

Wer übte früher die Kunst, aus welchen Händen übernahmen sie die Mönche?

Aus der constantinischen Zeit an der Schwelle christlicher Kunstübung überliefern uns zwar die Urkunden keine Künstlernamen, wohl aber erzählen sie, wie das Bedürfniss die Künstler im Werthe steigen machte, wie sie von allen Seiten herbeigeholt wurden, um die Pläne der baulustigen Herrscher in das Werk zu setzen [1]), wie Architektenschulen errichtet [2]) und Baukünstler wie Kunsthandwerker überhaupt durch Immunitäten geschützt wurden [3]), auf dass diese jetzt doppelt wichtig gewordenen Stände sich reichhaltig fortpflanzen. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch, dass das Kunsthandwerk sich wie in den Zeiten des spätmittelalterlichen Zunftleben vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Mitglieder der Kunstgewerke gehörten dem weltlichen Stande an, die innere Organisation der Gewerke war die der römischen Handwerkercollegien. Diese Verhältnisse änderten sich nach dem Sturze des römischen Reiches nicht; und wenn auch die Meinungen der Forscher über die Rechtszustände der unterjochten Römer nach der Überströmung des Landes durch germanische Stämme gar sehr auseinander gehen; dass die

[1]) **Ermenrici** monachi augiensis ad Grimoldum de grammatica bei **Mabillon** Anal. 421: „Cerne basilicam et coenobii claustram et non miraris quod refero. Et ne de omnibus sileam, quid est Vuinihardus nisi ipse Daedalus, vel quis Isenricus nisi Beseleel secundus? in cuius manu versatur semper dolabrum excepto quando stat ad altaris sacri ministerium.

[2]) **Pertz** SS. II. 66.

[3]) F. **Keller**, Bauriss. S. 13.

[4]) **Martene et Durand** Ampl. Coll. IV. p. 1081, cf. Pertz SS. XII. p. 419. Canonici Leodiciensis Chronicon Rhythmicum. 307. De Abbate Hillino:

Fontes fecit opere fusili
Fusos arte vix comparabili.

[5]) B. Polain, Liége pittoresque p. 205 Vgl. Mélanges d'archéol. IV. 100.

[6]) **Heider und Eitelberger**, Mittelalterliche Kunstdenkmale II. 30.

[7]) **Fumagalli**, Cod. diplom. S. Ambros. p. 187.

[1]) **Theodoretus** eccles. hist. l. I. (edit. Paris a. 1642, p. 564) l. c. 17: Helenam jussu Constantini ad extruendas basilicas artifices cuiuscunque generis materiae undique coegisse.

[2]) De excusationibus artificum C. I. (Cod. Theodos. 13, t. 4.) Architectis quam plurimis opus est; sed quia non sunt, sublimitas tua in provinciis **Africanis** ad hoc studium eos impellat, qui ad annos ferme duodeviginti nati, liberales litteras degustaverint. Quibus ut hoc gratum sit, tam ipsos quam eorum parentes ab his, que personis iniungi solent, volumus esse immunes ipsisque qui discant salarium competens statui. ad. a. 334.

[3]) Ibid. c. 2: Artifices artium brevi subdito comprehensarum per civitates singulas morantes ab universis muneribus vacare praecepimus; si quidem ediscendis artibus otium sit adcommodandum; quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri et suos filios erudire. Das breve führt an: architecti, laquearii, lapidarii, argentarii, structores, quadratarii, pictores, sculptores, statuarii, musivarii, marmorarii, deauratores, fusores, blattiarii, aurifices, carpentarii, vitriarii, eburarii. — **Ibid.** c. 3. Mechanicos et geometras et architectos perpendimus, ut immunitatibus gaudeant. ad. a. 344. — **Ibid.** c. 4. Picturae professores si modo ingenui sunt, placuit, neque sui capitis censione neque uxorum aut etiam liberorum nomine tributis esse munificus. ad. a. 374.

Handwerke noch fortbestanden, darüber herrscht kein Zweifel [1]). Wären nicht die Hände dieselben geblieben, wie hätten sich die römischen Kunstformen unversehrt durch die trüben Jahrhunderte der Völkerwanderung erhalten können. Die Bauten „more romanorum", die so häufig, zuletzt noch bei dem Prager Dechant Kosmas [2]) erwähnt werden, bezeichnen zunächst nur eine technische Verschiedenheit der Anlage. Es sind Quaderbauten, Schöpfungen ausgebildeter Steinmetzkunst im Gegensatze zu den Noth- und Holzbauten der Barbaren. Gewiss aber waren anfänglich nicht blos der Styl, sondern auch die Arbeiter aus Rom und weiter Italien entlehnt. Darum betonen auch die gallischen und fränkischen Schriftsteller, nachdem die Kunstbildung auch bei ihnen heimisch geworden war, den heimischen Ursprung der Bauwerke. „Nicht aus Italien herbeigeholte Künstler, Männer barbarischen Stammes haben diese Prachtwerke geschaffen", singt Fortunat [3]), „manu gothica" d. h. von Bewohnern der Provence, welche sich früher römische Bildung aneigneten; „artificum nostrorum opere" vergessen Fridegod [4]) und Gregor von Tours [5]) nicht zu betonen, wenn sie die Schönheit der Bauwerke rühmen.

Wir haben keinen Grund, eine eingehende praktische Kunstthätigkeit der Bischöfe Patiens, Perpetuus, Eufronius, Namatius u. A. anzunehmen, obgleich Gregor von Tours [6]) sie als Erbauer von Kirchen preist. Wir wissen ja, dass erbauen und erbauen lassen in der Sprache des Mittelalters nicht unterschieden werden. Aber selbst zugegeben, dass die von Patiens, Perpetuus, Namatius angewendeten Ausdrücke wörtlich verstanden werden müssen, so schliesst das Vorhandensein von Laienkünstlern und solchen, die im Kunstbetriebe ihre einzige Nahrung finden, Fachkünstler nicht aus. Die Gattin des Bischofes Namatius baute in der Vorstadt von Arvern eine Kirche zu Ehren des heiligen Stephanus. Und da sie diese mit bunten Farben ausmalen lassen wollte, nahm sie selbst ein Buch auf ihren Schoss, las die Geschichten des alten Bundes und gab den Malern an, was sie auf den Wänden darstellen sollten [7]). In Limoges beschäftiget Bischof Ruricius einen Malermeister mit seinem Schüler, dessen Thätigkeit auch von anderen Seiten in Anspruch genommen wird [8]); in beiden Fällen haben wir es mit einem gewerbsmässigen Kunstbetriebe zu thun.

[1]) Aus einem Briefe Gregors des Grossen (ep. IX. 102) wissen wir zufällig von dem Testament der Bäckerzunft: ars pistoria in Hydruntum.

[2]) Cosmus Pragens. ad a. 932: Aedificavit civitatem opere romano. Vgl. Edict. Liutpr. Anhang Memoratorio de mercedes comacinorum, wo opus romanense den operibus gallicis entgegengestellt wird.

[3]) Fortunat. Venant. l. II. Carm. XII De Launebode qui aedificavit templum S. Saturnini

[4]) Vita S. Audoëni c. V ap. Bolland. Act. sanct. XXIV. aug. p. 819.

[5]) Historia eccl. Franc. l. X. c. 31.

[6]) Hist. eccl. Franc. l. II. c. 14—16.

[7]) Ibid. l. II. c. 17.

[8]) Ruricius, Magnif. Ceraunia l. II. ep. 14. ap. Canisium lect. Antiq. I. 389.

Ein Laienkünstler war ferner Gundovald, K. Chlothars natürlicher Sohn, der aber von seinem Vater nicht anerkannt wurde. Als Kronprätendent wird er von seines Gegners Gunthramm Heer in Comminges belagert und von seinen Gegnern folgendermassen verhöhnt: „Bist du nicht jener Maler, der zu Zeiten des Königs Chlothar in den Kirchen die Wände und die Zimmer bestrich? [1])" Gundovald hatte nämlich in seiner Jugend ein abenteuerliches Leben geführt, sich in Cöln, Italien, Constantinopel aufgehalten [2]) und, wie es scheint, unter andern auch das Malergewerbe ergriffen. Gewerbsmässig war aber auch die Erziehung des heil. Eligius. Sein Vater, des Knaben Anlagen erkennend, gibt ihn zu dem Goldschmiede und Limousiner Münzmeister Abbo in die Lehre; als tüchtiger Künstler wird er zuerst dem Schatzmeister des Königs, Namens Bobbo, dann dem Könige Chlothar selbst bekannt, der in seinem Palaste keinen hinreichend geschickten Meister besass, um ein beabsichtigtes Prachtwerk der Goldschmiedekunst auszuführen. Sein Biograph schildert ihn, in seiner Werkstätte gegenüber seinem Gesellen, dem Sachsen Thille sitzend, vollständig als gewerbsmässigen Goldschmied [3]).

Das Vorhandensein von Laienkünstlern, freilich nicht als freier Stand, sondern als Hörige, in den germanischen Reichen geht übrigens auch aus den Rechtsbestimmungen, wie sich dieselben in der Lex Burgundionum, Wisigothorum, Alammanorum erhalten haben, hervor. Der lex Burgundionum bestimmt das Wergeld für einen aurifex lectus, faber argentarius, carpentarius mit 100—150 solidi [4]). Die lex Alammanorum hat gleichfalls für die Beschädigung der Goldschmiede eine feste Busse angesetzt [5]). Die lex Visigothorum weiset endlich in ihren Verboten, den Silber- oder Erzgehalt zu fälschen, gleichfalls auf ein ausgebildetes Kunsthandwerk hin [6]).

Am anschaulichsten geschildert, gleichzeitig auch am bekanntesten sind die Künstlerverhältnisse im longobardischen Reiche. Oft schon wurde über die in Rotharis Edict und in Luitprands Gesetzgebung erwähnten magistri Comacini [7]), die Verträge mit den Bauherren abzuschliessen berechtigt sind, in geschlossenen Gruppen arbeiten, abgehandelt. Wie die Werke, welche sie schufen, noch an den römischen Formtraditionen festhingen, so waren die magistri Comacini oder Casarii selbst zum grössten Theile römischer Abkunft, und wenn nicht frei, doch wegen ihrer

[1]) Gregor. Tur. hist. eccl. Franc. VII. 36.

[2]) Ibid. VI 24.

[3]) D'Achery, Spicil. II. 76. Vita S. Eligii. cf. Gesta Dagoberti c. 20 bei Bouquet II. 385.

[4]) Lex Burgundionum t. X. de interfectione servorum, cf. lex Salica XXXV. 5 (ed. Merkel); lex Bajuvar. t. X. § 6.

[5]) Lex Alammanorum Hlothariana LXXXI. 7.

[6]) Lex Wisigothorum l. VII. tit. VI. 3. und 4.

[7]) Edict. Rothar. CXLIV. und CXLV.: „Si quis magistros comacinos unum aut plures etc." Ferner: „Si quis magister cum collegis suis etc."; Edict. Liutpr., Anhang Memoratorio de mercedes Comacenorum bei C. Baudi a Vesme Edicta Regum Longob. Augustae Taurinorum 1855.

Kenntnisse, ähnlich wie die Notare und Ärzte über ihre Stammgenossen geachtet.

Auch Künstlernamen haben sich aus den longobardischen Zeiten, insbesondere aus dem achten und neunten Jahrhunderte erhalten.

Die uns bekannt gewordenen sind folgende:

a. 739. Rodpertus magister Comacinus, in einem zu Toscanella ausgefertigten Contracte genannt [1]).

a. c. 712—744. Urfus magister cum discipulis IVVINTINO et IVVIANO, Künstlerschrift auf dem im Museum zu Verona aufbewahrten Säulenreste eines Ciboriums [2]).

a. 755. Anspertus pictor, in einer lucchesischen Urkunde [3]).

a. 756. Auripertus pictor besitzt eine Kirche und ein Kloster in Lucca als Geschenk K. Arstulphs [4]).

a. 763. Cuntefredus aurifex, Zeuge bei einer Oblation an die Kirche S. Petrus ad septem pinos [5]).

a. 792. Arifusus aurifex, Zeuge in einer zu Pavia ausgestellten Urkunde [6]), in einer späteren als filius quondam Aufusi bestimmt [7]).

a. 792. Domenicus filius quondam Ariobaldi de Pastorini [8]).

a. 792. Lobo und Bodo aurifices [9]).

a. 805. Natalis homo transpadanus magister casarius gründet eine Kirche zu Lucca [10]).

a. 807. Petronius aurifex de holle [11]).

a. 807. Ilpinghi homo magister aurifex in Lucca [12]).

a. 824. Petrus aurifex filius quondam Galfrit. in Pavia [13]).

a. 824. Martinus aurifex filius quondam Ansperti in Pavia [14]).

a. 867. Leo aurifex [15]).

Die Abwesenheit der Benennung clericus, wie die bunte Mischung der angeführten Namen mit Kaufleuten und Gewerbsleuten aller Art sprechen unwiderleglich für den Laienstand der longobardischen Baumeister, Maler und Goldschmiede.

Die Fortdauer der Laienkunst in den italienischen und gallischen Ländern zugegeben, erscheint dann auch über den Stand der Künstler, die aus diesen Ländern nach England und Deutschland berufen wurden, jeder Zweifel unbegründet. Dass aber eine solche Verpflanzung der Künstler gleichzeitig mit der Übertragung freilich barbarisirter römischer Formen stattfand, lehren mannigfache Angaben Bedas. Nach der Stiftung der Abtei Wiremouth im Jahre 674 setzt der Abt Biscops oder Benedictus sofort über den Ocean nach Gallien, um Bauleute (coementarios) zu holen, welche seinen Plan, eine Steinkirche nach „römischer“ Weise zu errichten, in das Werk setzen sollten [1]). Als der Bau der Vollendung nahte, fühlte er den Mangel an Glasern, da die Kenntniss der Glasbereitung in England noch unbekannt war. Auch dafür wurden die Werkleute (vitri factores, artifices scilicet) aus Gallien geholt. Für die innere Ausschmückung der Kirche genügte ihm aber nicht die gallische Kunstfertigkeit. Er machte sich selbst nach Italien, nach Rom auf den Weg und holte von dort Crucifixe und Gemälde. Unter den letzteren fesselt, nebenbei gesagt, dasjenige unsere Aufmerksamkeit am meisten, welches alt- und neutestamentarische Scenen einander gegenüber stellte und auf einander bezog, das älteste Beispiel typologischer Auffassung, welches wir bis jetzt kennen [2]).

Der gleiche Vorgang wird vom Bischofe Wilfrid erzählt, der bei dem Baue der Kathedrale von Hexham im Jahre 673 die Steinmetze und Werkleute überhaupt aus Rom, Italien und Frankreich verwendete [3]).

In Bezug auf Deutschland sagt ein Brief, den Bischof Rufus an den Trierer Bischof Nicetius 549 geschrieben hatte und worin er ihm die Sendung italienischer Bauleute meldet, dieselbe Thatsache aus.

Verschwand nun in der karolingischen Zeit die Laienkunst, die bis dahin sich in Geltung erhalten hatte, oder was das Gleiche aussagen würde, kehrten die Länder, in welchen bisher ein stetiger, auch nach aussen thätiger Kunstbetrieb vorhanden war, zurück? Man könnte das letztere meinen, wenn man sich an den bekannten Brief des Papstes Hadrian erinnert, welcher Kaiser Karl den Grossen um einen Zimmermeister zur Wiederherstellung des

---

1) Brunetti, Cod. dipl. tosc. I. n. XXXI.
2) Maffei, Verona illustrata l. XI. p. I. p. 366.
3) Ozanam, Docum. inedits p. 13, angeführt nach Urkunden des Domarchivs zu Lucca.
4) Brunetti, n. L. und LVII.
5) Ibid. No. LVIII.
6) Fumagalli, Cod dipl. S. Ambros. p. 90.
7) Ibid. ad. a. 824, p. 143.
8) Fumagalli, p. 90.
9) Ibid. p. 90.
10) Bertini, Storiae eccl. di Lucca. vol. II. doc VI facc. 9.
11) Brunetti n. LXVIII.
12) Ozanam p. 13.
13) Fumagalli p. 143.
14) Ibid. p. 143.
15) Ibid. p. 395.

1) Beda, Vita Abb. Wiremuthensium Ed. Giles, 4, 366: Benedictus oceano transmisso Galliam petens, caementarios qui lapideam sibi ecclesiam juxta Romanorum, quem semper amabant, morem facerent, postulavit. Propinquante ad perfectum opus misit legatorios Galliam, qui vitri factores, artifices scilicet Brittanniis eatenus incognitos adducerent.
2) Beda, hist. abb. Wiremuth. ed. Giles 4, 374: Imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli nostri, de concordia veteris et novi testamenti, summa ratione compositas exhibuit. Verbi gratia, Isaac ligna, quibus immolaretur portantem et Dominum crucem in qua pateretur aeque portantem, proxima super invicem regione pictura coniunxit. Item serpenti in heremo a Moyse exaltato, filium hominis in cruce exaltatum comparavit.
3) Richard, prior. Hagulst. l. I. c. 3: Wilfridus de Roma quoque et Italia et Francia et de aliis terris ubicunque invenire posset, caementarios et quaslibet alios industrios artifices secum retinuerat et ad opera sua facienda in Angliam adduxerat.

Gebälkes in der vaticanischen Kirche ersucht [1]). Es liegt in diesem Gesuche das Bekenntniss des Künstlermangels in Italien. Doch könnte für die Entlehnung eines nordischen Werkmeisters der besondere Grund angeführt werden, dass es sich um eine Arbeit handelte, welche in dem steinbauenden Italien weniger heimisch war als in dem holzreichen und holzbauenden fränkischen Norden. Weiter wird aber diese Ansicht Lügen gestraft durch die Nachricht, dass Kaiser Karl der Grosse bei Gelegenheit des Aachner Münsterbaues aus Italien und den gallischen Provinzen Meister und Künstler aller Art herbeiholte [2]). Aus dem Kreise dieser Werkleute sind dann wohl auch die Steinmetzen und Zimmerleute, die Glaser und Marmorarbeiter entsprungen, welche der Kaiser seinem Freunde Angilbert nach der Abtei Centula oder S. Riquier schickte [3]). Müssen doch Angilbert selbst und Einhard-Beseleel trotzdem, dass sie Abteien vorstanden, zunächst nur als Hofleute, deren Bildung nicht im Mönchsthum wurzelt, aufgefasst werden. Wir können nicht entscheiden, ob der „egregius pictor ecclesie Cameracensis Madalulfus", dessen Thätigkeit der Abt Ansegis von St. Wandville in Anspruch nahm [4]), blos im Dienste der Kirche von Cambraz stand oder als Kleriker derselben angehörte; wir wollen nicht streiten, ob der betrügerische Abt, von welchem der Mönch von Sanct Gallen [5]) spricht, blos die Stellung des späteren magister operis, der nicht Künstler zu sein brauchte, einnahm oder wirklich den künstlerischen Arbeiten vorstand, obgleich in dem einen Falle der Chronist mit keinem Worte den klerikalen Stand des Meisters andeutet, in dem anderen die Natur des Betruges auf die Leitung der ökonomischen Angelegenheiten schliessen lässt. Wichtiger, für die Sachlage geradezu entscheidend ist, dass mit der Obsorge für Herstellung und Errichtung öffentlicher Bauten Herzoge und Bischöfe, Grafen und Äbte ohne Unterschied betraut werden [6]) und in dem berühmten Capitulare de villis die Kunsthandwerker zu dem nothwendigen lebendigen Hausrathe eines königlichen Hofes gehören [7]). Die Kunstpflege ruhte demnach nicht ausschliesslich in geistlichen Händen, am wenigsten liegen Gründe vor, die ausübende und ausführende Thätigkeit den Klerikern und Mönchen allein oder auch nur als Regel zuzuschreiben.

Gerade diese Ausschliesslichkeit wurde aber bisher betont. Und in der That hängt auch die Lösung der Frage davon ab, ob wir jene behaupten dürfen oder nicht. Dass Kleriker und Mönche überhaupt die Künste übten, dies könnte nur ein Blinder läugnen. Das ist aber nicht das charakteristische Merkmal der frühmittelalterlichen Kunst. Die florentinischen Dominicaner des XIV. und XV. Jahrhunderts, die Fra Ristoro und Sisto, die Fra Giovanni da Fiesole und Fra Bartolomeo stehen hoch in der italienischen Kunstgeschichte, sie haben aber der zeitgenössischen Kunst nicht das Gepräge ihres Standes aufgedrückt. Gerade dieses wird von der frühmittelalterlichen Kunst behauptet und dadurch erklärt, dass der Laienwelt jede engere Beziehung zu den bildenden Künsten abgesprochen wird. Bis zur carolingischen Periode gilt diese Voraussetzung nicht. Wir haben in Italien wie in den gallo-fränkischen Ländern Laienkünstler entdeckt. Für die folgenden Jahrhunderte, an welche ohnehin vorzugsweise gedacht wird, wenn man die Mönchskunst schildert, gilt es zunächst, ein möglichst vollständiges Künstlerverzeichniss anzufertigen.

In erster Reihe stehen die Künstlerinschriften, welche sich auf den Kunstwerken selbst vorfinden. Sie sind allerdings, wie wir sehen werden, nur sparsam gesäet, sie bilden die Ausnahme; eine für unsere Zwecke beklagenswerthe Bescheidenheit der frühmittelalterlichen Künstler hat dieselben schweigsam gemacht. Wir können höchstens die Zeit der Entstehung errathen, über die Urheber bleiben wir in den meisten Fällen in gänzlichem Dunkel. Um so wichtiger und werthvoller müssen uns die wenigen erhaltenen Künstlerinschriften sein. Gleichsam in einen Vorraum stellen wir die Schreibernamen in einzelnen Bilderhandschriften, da es hier gewöhnlich zweifelhaft bleibt, ob der Schreiber mit dem Maler eine und dieselbe Person bildet. Gewöhnlich wird in den Handschriften nur der Name des Schreibers genannt. In der Bibel von S. Calixt führt sich Ingobert selbst ein als „referens et scriba fidelis" [1]), in dem Psalter von Metz heisst es am Schlusse: „Hic calamus facto Liuthardi fine quievit" [2]). In einzelnen Fällen, wie z. B. in irischen und angelsächsichen Handschriften, spricht der kalligraphische Charakter des Bilderschmuckes für die Identität des Malers mit dem Schönschreiber, in anderen Fällen bleibt dies eben so unentschieden wie der Stand der Künstler, wenn man nicht in Bezug auf den letzten Punkt von der Voraussetzung ausgeht, dass alle Bilderhandschriften nothwendig aus dem Schosse der Klöster entsprangen. So wahrscheinlich diese auch für den Norden,

---

[1]) Ep. Hadriani P. P. ad Carolum 2. LXI. ap. Duchesne. III. 780: De camerado autem quod est hyperchartosa ad renovandum in basil. s. Petri nutritoris vostri prius unum nobis dirigete magistrum, qui considerare debeat ipsum lignamen.

[2]) Mon. S. Galli de Vita Caroli M. I. 28: „ex omnibus regionibus cismarinis".

[3]) Chron. Centulense. l. II. c. 2, ap. D'Achery Spicil. II. 303. Postquam Angilbertus in officium abbatis provectus est, artifices doctissimos ligni et lapidis vitri et marmoris Angilberto dirigit regia potestas.

[4]) Chron. Fontanellense. ap. D'Achery Spicil. II. 281: Domum variis picturis decorari fecit in maceria et in laquear a Madalulfo egregio pictore ecclesiae Cameracensis. cf. Pertz SS. II. 296.

[5]) Mon. S. Galli I. 28. ap. Pertz. SS. II. 744.

[6]) Ibid. I. 30. cf. Capitulare IV. ann. 809. c. V.; Capitulare a. 807. c. VII. ap. Baluze Cap. Reg. Franc. I. 612, 460.

[7]) Capit. de villis C. XLV. ap. Baluze Cap. reg. franc. I. 337: Volumus, ut unus quisque iudex in suo ministerio bonus habeat artifices i. e. fabros ferrarios, et aurifices vel argentarios, tornatores, carpentarios, scutatores.

[1]) Mabillon, Iter Italicum p. 72.

[2]) Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris. S. 253.

so gewiss für Irland [1]) sein mag, so würde dennoch die unbedingte Annahme dieses Glaubens den Gang der Untersuchung stören.

Aus dem VIII. Jahrhunderte haben sich die Namen der vier Schreiber des Cuthertbuches (Evangelarium im brittischen Museum) Eadfrith, Oethelwald, Bilfrith und Aldred erhalten [2])

Für Karl den Grossen und seine Gemahlin Hildegard vollendete nach siebenjähriger Arbeit Godescale ein Evangelistarium, welches aus Toulouse nach Paris gelangte [3]) und unter dem Titel Heures de Charlemagne im Kleinodienzimmer des Louvre bewahrt wird.

Dem IX. Jahrhunderte gehören ferner an:

Dagæus, in einem Psalter der Wiener Hofbibliothek [4]).

Ingobertus, in der sogenannten Bibel von St. Calixt in Rom, deren Anfertigung in die Zeit Kaiser Karl des Kahlen fällt und wo dem Künstlernamen die für die fränkische Kunstgeschichte wichtige Äusserung angefügt ist, dass der Maler sich bestreben werde, die italienischen Leistungen zu erreichen oder wohl gar zu übertreffen [5]).

Liuthart schrieb auf Veranlassung Karl des Kahlen (842—869) ein in die Metzer Hauptkirche gestiftetes Psalter [6]).

Derselbe Liuthart in Verbindung mit seinem Bruder Beringar ist wahrscheinlich auch der Schreiber des in München bewahrten Evangeliariums von S. Emmeran, welches Kaiser Arnulph von St. Denys nach Deutschland brachte [7]).

Im X. Jahrhunderte lernen wir den angelsächsischen Mönch und späteren Abt Godeman als Schreiber des prachtvollen Benedictionars des h. Aethelwold, im Besitze

[1]) Die Iren oder Schotten, wie sie das Mittelalter nannte, galten noch im eilften Jahrhundert als: Famosa gens scripturis et magistris. Ep. Saph. Singeni episc. Menevensis a. 1070.

[2]) Waagen, Künstler und Kunstwerke in England. I. 134.

[3]) Bouquet II. 401: Hoc opus eximium Francorum scribere Karlus
Rex pius egregia Hildegar cum coniuge iussit
Quorum salvifico tueatur nomine vitas
Rex regum Dominus, coelorum gloria, Christus
Ultimus hoc famulus studuit complere Godescalc.

[4]) Ibid, 402: Aurea Daviticos en pingit littera cantus
Ornari meruit tam bene tale melos, —
Exigui famuli Dagulfi cerne laborem
Dignanter, docto mitis et ore lege.

[5]) Mabillon, Iter Italicum p. 72:
Hoc namque invenies praesenti pagina libro
Quem tibi quemque tuis Rex Carolus ore serenus
Offert Christe tuisque cliens et corde fidelis
Eius ad imperium devoti pictoris artes
Ingobertus eram referens et scriba fidelis
Graphidas Ausonios aequans superansve tenore
Mentis ut auricomum decus illi crescat in aevum
Quem fecit priscos Christus transire Monarchas
Et sibi cognovit duce Christo sceptra tenere.

[6]) „Hic calamus facto Luithardi fine quievit". Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris, 255.

[7]) Colom. Sanftl S. J., Dissertatio in aureum et pervetustum S. S. Evangeliorum Codicem ms. Monast. S. Emmerani Ratisbonae 1786.

des Herzogs von Devonshire kennen [1]). Ebenso hat sich der 1010 verstorbene Abt von St. Germain l'Auxerrois Heldric als Maler eines Codex durch Inschrift beglaubigt [2]).

Wir wenden uns nun zu den Künstlerinschriften, welche sich auf selbstständigen Werken der Architectur, Plastik und Malerei erhalten haben, um dann jene Künstlernamen folgen zu lassen, deren Thätigkeit blos durch schriftliche Zeugnisse beglaubigt ist oder wo nur der Künstlerstand im Allgemeinen angegeben wird.

IX. Jahrhundert.

VVOLVINIS . MAGIST . PHABER. am Antipendium in der Kirche St. Ambruogio zu Mailand, c. a. 835 [3]).

X. Jahrhundert.

CHRISTIANVS . MAGISTER . FECIT. auf dem Kirchenboden in S. Prassede zu Rom und wie die weiteren Zeilen der langen von Galetti [4]) veröffentlichten Inschrift zeigen, auf den Bildner des Grabmales bezüglich, welches sich Petrus, Cardinal von S. Giovanni und Paolo um 964 errichten liess [5]).

FRATEQ GOZBERTUS ET ABSALON MONACHI Gozbertus et Absolon monachi an einem Taufbecken, welches Abt Folcard um 950 in S. Maximin zu Trier giessen liess.

XI. Jahrhundert.

Wir lassen zuerst den Giesser in Constantinopel Staurakios folgen, welcher 1070 die Thüren von S. Paul bei Rom angefertigt hatte und seinen Namen in einer griechischen Inschrift [6]) verewigte. Ob die Thüre von Amalfi den Künstlernamen Simone Siviaco wirklich enthält, welchen Camera [7]) angibt oder ob diese Angabe blos auf einer schriftlichen Tradition beruht, ist uns nicht bekannt. Der byzantinische Ursprung der genannten Thüren, wie jener von Monte Casino, Monte S. Angelo auf dem Berge Gargano, in Atrani und Salerno unterliegt keinem Zweifel.

HENRICVS ME FECIT auf einem Sandstein in der Ostkrypta des Neumünsters zu Würzburg, auf den Bau des Neumünsters, der unter Bischof Heinrich (996—1018) stattfand, bezogen. Den Bischof selbst unter dem Künstler zu vermuthen, dazu liegt in der Inschrift kein Grund vor [8]).

Busketus und Rainaldus, die Architekten des Pisaner Domes (nach 1063) in gleichzeitigen Inschriften verewigt [9]).

[1]) Archaeologia Brittanica XXIV. 32.

[2]) Mabillon Acta SS. I. LIII., p. 195:
Hoc pater Heldricus quod pinxerat ipse volumen
Summo pontificum Germano rite dicavit.

[3]) Vgl. Heider und Eitelberger, Mittelalt. Kunstdenkmale II., 30.

[4]) Inscriptiones Romanae infimi aevi Romae extantes. Vol. II., p. CCCVI. cl. II., 221.

[5]) Hontheim Prodromus hist. Trevir. II., 1003.

[6]) Agincourt Scult. tav. XX.: ἐτεχνεύθη χερσὶ ἐμοῦ Σταυρακίου τοῦ χυτοῦ.

[7]) D'Avino Cenni storici cit. p. 14, vgl. Quast und Otte: Zeitschrift für Archäol. II., 97 ff.

[8]) Niedermeyer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg. S. 38.

[9]) Morona, la Pisa illustrata I. 122, ff „at nos Busketum splendida templa probant". Ebend. p. 155: Hoc opus tam mirum tamque pretiosum Rainaldus prudens operarius et ipse magister constituit mire solerter et ingeniose.

Romualdus, der den von Elephanten getragenen Bischofsstuhl in S. Sabina zu Canosa wahrscheinlich nach 1089 fertigte [1]).

Lanfrancus, der Erbauer des Domes von Modena, dessen Beginn in das Jahr 1099 fällt [2]).

Guilielmus, durch eine Inschrift als der Meister der Frieden-Sculpturen am Modeneser Dome verherrlicht [3]).

BONVS AMICVS, ein Namen, der auf einem sculptirten Architrave im Pisaner Campo Santo und auf einem Marmorpfeiler in Mensano bei Siena (leider ohne beigefügtes Datum) vorkommt [4]).

Girauldus fecit istas portas. Inschrift in S. Ursinus zu Bourges ohne Datum [5]).

XII. Jahrhundert.

LIVTPREHT, auf einem Capitäl in der Crypta zu Freisingen [6]).

HAPTMANNVS statuam fecit, basinque figuram auf dem reichgeschmückten Capitäl in der Vorhalle des abgebrochenen Domes zu Goslar. Die Mischung griechischer und lateinischer Buchstaben ist beachtenswerth und dürfte die Zurückführung des eigenthümlichen Bildwerkes auf ein antikes Motiv (ein Gorgonenhaupt) rechtfertigen [7]).

Riquin me fec. auf der 20. Platte der sogenannten Korssun'schen Thüren zu Nowgorod, wahrscheinlich zur Zeit des Erzbischofes Wichmann zu Magdeburg um 1152 bis 1156 verfertigt [8]).

Otto fecit. Inschrift auf einem figurenreichen Reliquienkasten, welcher zum Schatze Heinrich des Löwen gehörte und 1671 nach Hannover kam [9]).

Eilbertus Coloniensis me fecit. Inschrift auf einem Tragaltare in Hannover, gleichfalls dem Schatze Heinrich des Löwen entstammend [10]).

Riginald. Inschrift auf einem cölnischen Reliquienschreine, welcher 1181 nach Grandmont bei Limoges gebracht wurde [11]).

1) Duc de Luynes, Recherches sur les monuments des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie meridionale, pl. X.

2) „Ingenio clarus Lanfrancus doctus et aptus
Est operis princeps huius rectorque magister".
Vgl. Wiener Bauzeitung 1848, Lit. u. Not. 80. Ferner Muratori Ser. rer. Ital. VI. 88: Transl. St. Geminiani.

3) Cicognara storia della scultura l. III., c. 2, p. 109:
„Inter sculptores quanto sis dignus honore
Claret sculptura nunc Willigelme tua".

4) Vasari ed. Lemonnier I. 239, Anm. 1: „Opus quod viditis, Bonus micus Magister fecit". Diese Inschrift wurde 1841 in Mensano im Sienesischen entdeckt.

5) Didron, Ann. Archéol. I., p. 78.

6) Cahier et Martin, Melanges d'Archeol. III., p. 73.

7) Moller und Gladbach, Denkm. deutscher Kunst. III., tab. III.

8) Adelung, die korssun'schen Thüren, pl. IV., n. 25. Noch zwei andere Namen gibt Adelung an, die sich auf Riquin's Kunstgenossen beziehen sollen. Sie stehen auf der 22. und 24. Platte der Erzthüre und lauten nach Adelung: Abraham und Waismuth.

9) Lipsanographia s. thes. reliquiarum elect. Brunsvico-Luneburgicus, 1783, p. 49; vgl. Fiorillo II., 48.

10) Vogel, Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit, III., Fig. 16—18.

11) Duchesne, hist. franc. ser. IV., 746

Nicolaus Opus Virdunensis fabricavit. Inschrift auf dem Verduner Altar in Klosterneuburg 1181 [1]).

Harmandus 1164. Namen und Jahreszahl finden sich auf dem älteren Thurme der Kathedrale von Chartres [2]).

RAVDVFS : AVDEBERTVS DESTO : IOHE : ANGERIACO : ME FECIT; ein Namen, der wohl als Raoul Audebert de St. Jean d'Angely zu deuten ist, auf dem Tympanon der Kirche St. Hilaire de Foussay (Vendée). Da auf dem Tympanon die Kreuzabnahme dargestellt ist, so ist Raoul als Bildner aufzufassen [3]).

Gislebertus me fecit. Inschrift auf einer Säule zu Autun [4]).

Umbertus. Inschrift auf einer Säule in St. Benoit sur Loire [5]).

Izembardus. Inschrift auf einer Säule in Bernay [6]).

Constantinus de Jarnac. Inschrift auf dem Grabmale des 1169 verstorbenen Bischofes Johann in Perigueux [7]).

Vir non incertus Gilabertus me celavit. Inschrift auf einer aus der Stephanskirche in das Museum zu Toulouse übertragenen Säule [8]).

Petrus Oderisius magister Romanus fecit hanc sculpturam. Inschrift auf der Rückseite des Grafen Roger († 1101) in Sta. Trinitá zu Mileto in Calabrien [9]).

Roger aus Amalfi, an der Erzthüre der Grabcapelle Böemunds zu Canosa in Apulien vom Jahre 1111 [10]).

Oderisius aus Benevent, an der Erzthüre der Kathedrale von Troja 1119. Der Künstler ist schwerlich mit dem früher genannten magister Romanus identisch [11]).

Nicolaus artifex quarus an der Façade des Domes von Ferrara 1135, auf die Sculpturen bezüglich [12]).

Nicolaus artifex guarus und Guillelmus an der Façade der Kirche S. Zeno zu Verona vom Jahre 1138. Beide Namen bezeichnen die Bildhauer der Façadereliefs und sind vielleicht mit dem Nikolaus von Ferrara und dem Wilhelm von Modena identisch [13]).

Briolotus. Inschrift im Inneren der Kirche, welche den Verfertiger des Glücksrades preist [14]).

1) Camesina und Heider, der Altaraufsatz in Klosterneuburg. Berichte des Wiener Alterthumsvereins 1860, S. 3.

2) Revue archéologique. 1851, p. 291.

3) Didron, Ann. archéol. XV. 64, vgl. Mémoires de la soc. des antiquaires de l'Ouest. vol. XX., 1853.

4) Didron, Ann. archéol. I., 78.

5) Ebendaselbst.

6) Ebendaselbst.

7) Ebendaselbst.

8) Mémoires de la soc. archéol. du midi de la France, II., 207.

9) Signorelli, Vicende della coltura nelle due Sicilie. II., 214; vgl. Guye im Kunstblatt. 1839, Nr. 61.

10) Duc de Luynes, Recherches etc. pl. IV.

11) Ebendaselbst.

12) Cicognara IV., 417.

13) Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone; vgl. Schnaase IV., zweite Abtheilung, S. 558.

14) Orti Manara, p. 17.

Guillelmus. Inschrift an einem gemalten Crucifixe im Dome von Sarzana mit der Jahreszahl 1138 [1]).

IOHS. PETRVS. ANGLS. ET. SASSO. FILII. PAVLI. MARMOR. huius operis magister fuerunt. Inschrift auf dem 1148 vom Abte Hugo errichteten Ciborium in S. Lorenzo bei Rom [2]).

Robertus magister. Inschrift auf dem Taufbrunnen in S. Frediana zu Lucca. Die Deutung der dem Namen vorhergehenden Schriftzüge als die Jahreszahl 1151 ist nicht über jeden Zweifel erhaben [3]).

Gruamons magister bonus et Adeodatus frater eius. Inschrift am Architrav der Kirche S. Andrea zu Pistoja ohne Datum. Der Künstler Gruamons wird noch durch eine andere Architravinschrift in S. Giovanni forcivitas derselben Stadt beglaubigt.

Magister Enricus fecit. Inschrift an einem Capitäle in S. Andrea zu Pistoja [4]).

Girardus de Castinnego, der Architekt, Guillielmus Burrus und Prevede Marcellinus, die Bauvorsteher, Anselmus alter Daedalus der Bildhauer. Inschrift auf der porta Romana zu Mailand (1167—1171) [5]).

EGO NICONAVS (sic). DE. ANGILO (sic) cum Petro Fassa de Tito hoc opus complevi. Inschrift auf dem Osterkerzenträger in St. Paole bei Rom. Dieser Nicolaus, offenbar ein Sohn des früher erwähnten Angelus und Enkel des Paulus Marmorarius, kommt noch in zwei Inschriften vor und zwar in der Kathedrale von Sutri vom Jahre 1170: Hoc opus (Altarbau) fecit Nicolaus et filius eius; und in der Kirche S. Bartolomeo auf der Tiberinsel, jetzt in St. Alexio auf dem Aventin aufbewahrt, eine lange Inschrift, deren letzte Reihen also lauten:

> Nicolaus de Angelo fecit hoc opus
> Jacobus Laurentii fecit has XIX columnas cum capitellis suis [6]).

Johannes et Guitto magistri hoc opus fecerunt. Inschrift auf dem Tabernakel der Kirche S. Maria in Castello zu Cornito aus den Jahren 1168—1176. In derselben Kirche auf dem Ambo finden wir noch den Sohn Guido's als Künstler angeführt: Magister Johannes Guittonis civis Romanus fecit opus nitidum auro et marmore diverso (1209) [7]).

Benedictus. Inschrift an der nördlichen Thüre des Baptisteriums und am Altare im Dome zu Parma mit dem Beinamen Antelami und der Jahreszahl 1178 [8]).

1) Promis, Notizie epigraphiche degli artefici marmorarii Romani. Torino 1836, p. 8.

2) Rumohr, ital. Forschungen I. 262; Förster, Beiträge zur neueren Kunstgesch. S. 10.

3) Ciampi, notizie inedite della sagrestia Pistojese. 1810, p. 24; vgl. Vasari ed. Lemonnier I., 240.

4) Morrona Pisa illustrata, l. II., p. I., c. 2.

5) Giulini Memorie di Milano VI. 397.

6) Promis S. 9; vgl. Gaye Kunstbl. 1839, Nr. 61.

7) Promis, S. 6.

8) Kunstbl. 1846, Nro. 62.

Hanc Abbas sacram fecit Bonifacius arcam. Inschrift auf einer Marmorkiste mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Sergius und Bacchus und Jahreszahl 1179 in S. Silvestro zu Nogara [1]).

BIDVIVO ME FECIT HOC OPVS. Inschrift am sculptirten Architrave der Seitenthüre in der Kirche zu Lucca. Derselbe Name: Hoc opus Biduinus docte peregit mit dem Datum 1180 findet sich in der Kirche S. Cassiano bei Pisa [2]).

Bonannus. Inschrift auf der untergegangenen Thüre des Pisaner Domes vom Jahre 1180 und an dem westlichen Portale des Domes zu Monreale in Sicilien vom Jahre 1186 [3]).

OPVS ALBER . . . Inschrift mit dem Datum 1187 am Fusse eines gemalten Crucifixes am Gewölbe der Kirche S. Giovanni e Paolo in Spoleto [4]).

Hubertus magister et Petrus eius frater Placentini fecerunt hoc opus. Inschrift mit dem Datum 1196 an der Bronzethüre, welche zum lateranisischen Baptisterium führt [5]).

Magister Petrus Amabilis hoc opus fecit. Inschrift vom Jahre 1197 auf dem Ambo der Kirche S. Vittorino bei Aquila [6]).

Rodolfinus operarius. Inschrift am Architrav der Hauptthüre von S. Bartolomeo in Pistoja [7]).

Sculptor laudatus Guido de Como. Inschrift auf dem Ambo in S. Bartolomeo zu Pistoja [8]).

RANIERI. IHOS. (PERVSINVS? PETRVS?). Inschrift auf einer mit Mosaik verzierten Marmorscheibe im Architrave des Portales der Kirche St. Maria di Castello in Corneto [9]).

Nicolaus Ranucii magister romanus fecit am Hauptfenster der Façade ebendort, über der Säule, welche das Fenster theilt [10]).

Petrus Ranucii. Inschrift in einem Marmor über der Thüre ebendort [11]).

Andreas Ranieri. Inschrift in runder Marmorscheibe des Architraves ebendort [12]).

Massarius Donnaincassa. Inschrift am Fussboden, eine Porphyrsäule umschreibend, ebendort [13]).

1) Maffei, Verona illustrata. P. III., c. VI., p. 190. Ob sich der Name auf den Künstler oder auf den Besteller bezieht, bleibt zweifelhaft. Der italienische Sprachgebrauch bei Künstlerinschriften lässt das letztere vermuthen.

2) Morrona Pisa illustr. vgl. Rumohr I. 261 und Förster 9.

3) Cicognara cf. Vasari ed Lemonnier I. p. 242.

4) Rumohr I. 281.

5) Ebend. I. 267.

6) Promis S. 11.

7) Morrona Pisa, illustr. vgl. Rumohr I. 259.

8) Rumohr I. 264.

9) Promis S. 7; Gaye im Kunstbl. 1839, Nr. 61.

10) Ebend.

11) Gaye im Kunstbl. 1839, Nr. 61.

12) Ebend.

13) Promis p. 8.

Barisanis von Trani. Inschrift am nördlichen Portale des Domes in Monreale.

Magister Otto hoc opus fecit. Inschrift auf einem Relief von Campanile zu Spalato in Dalmatien [1]).

Laurentius cum Jacobo filio suo huius operis magister fuit. Inschrift auf dem Ambo in der Kirche Araceli; dieselbe Inschrift kommt auch an der Hauptthüre der Kirche in Civita Castellana mit dem Beisatze magistri doctissimi Romani vor [2]). Wir haben es hier mit dem ältesten bekannten Gliede der Cosmatenfamilie zu thun, deren Thätigkeit sich durch das ganze XIII. Jahrhundert bis auf Deodat, den wir aus Inschriften im Klosterhofe des Lateran, am Tabernakel von St. Maria in Cosmedia und S. Jacopo alla Lungara kennen, fortsetzt.

Soweit reicht bis jetzt unsere Kenntniss von Künstlerinschriften vom X. bis zum XII. Jahrhunderte. Die Aufzählung auch für die folgenden Jahrhunderte fortzusetzen, wo die Quellen ungleich reichhaltiger fliessen, liegt nicht in dem Zwecke der gegenwärtigen Abhandlung, da für diese späteren Zeiten der Betrieb der bildenden Künste durch einen selbstständigen zunftmässig geordneten Künstlerstand neben einzelnen kunstübenden Mönchen und Klerikern niemals einem Zweifel unterworfen wurde. Wünschenswerther wäre es, die Summe der Künstlerinschriften aus den früheren Jahrhunderten vervollständigen zu können. Gewiss gibt es deren viele unbekannte und unentdeckte. Doch mag auch jetzt die Vollständigkeit noch lange nicht erreicht sein, die Zahl der bekannten Inschriften ist gross genug, um einzelne allgemeine Schlüsse auf den Stand der Kunst und Künstler zu gestatten.

Das erste bemerkenswerthe Resultat ist, dass keine Künstlerinschrift den Klosterstand des Künstlers erwähnt [3]), dass demgemäss, wenn man den Ausgangspunkt von den authentischen Künstlerinschriften nimmt, der Satz: die bildenden Künste wären bis zum Schlusse des XII. Jahrhunderts in den Klöstern ausschliesslich gepflegt worden, in den Thatsachen keine Begründung finden. Die Abwesenheit jedes Beiwortes und Beinamens, jeder Beziehung auf den klerikalen oder mönchischen Stand ist es nicht allein, was das Dasein einer Laienkunst auch in den tieferen Jahrhunderten uns voraussetzen lässt. Betrachten wir die Reihe der Künstlerinschriften noch einmal und zwar die italienischen, da allerdings die deutschen Inschriften in ungenügender Zahl sich erhalten haben, so finden wir auch das Bewusstsein, den Stolz des Künstlerstandes schon geweckt und verbreitet. Probatus, laudatus, doctus, bonus magister, alter Dædalus sind die gewöhnlichen Zusätze des Künstlernamens. Nicht allein den Satzungen, sondern auch dem wirklichen Geiste des Mönchthumes würde diese uns, die wir nur die Formwidrigkeit der alten Werke vor Augen haben, lächerliche, an und für sich aber natürliche und ehrenwerthe Selbsterhebung der Künstler widersprechen. Wir stossen ferner auf Spuren von Localschulen. Ob der Guido von Como als ein Nachkomme der alten magistri Comacini aus der Longobardenzeit anzusehen ist, wie Rumohr vermuthet [1]), wollen wir dahingestellt sein lassen, die öfter wiederkehrenden magistri romani aber machen das Vorhandensein mindestens einer römischen Localschule unzweifelhaft. Wir bemerken endlich den Kunstbetrieb als Familiengewerbe ausgeübt. Brüder vereinigen sich zur Herstellung eines Kunstwerkes, der Enkel und Sohn erben vom Grossvater und Vater den Stand und das Handwerk. Wir lernen mehrfache in einer Linie aufsteigende Künstlerreihen kennen:

Paulus marmorarius

Johannes | Petrus | Angelus | Sasso
Rainerus | | Nicolaus |
Andreas | | filius anonymus |

Da der Urenkel schon als selbstständiger Künstler im Jahre 1170 vorkommt, so muss Leben und Wirksamkeit des Paulus marmorarius in das eilfte Jahrhundert verlegt werden.

Guitto
|
Johannes Guittonis

Guido fällt nicht allein in das zwölfte Jahrhundert, sondern wird überdies durch den Beisatz civis romanus ausdrücklich als Laie bezeichnet.

Endlich haben wir auch noch die Spitzen der Cosmatenfamilie anzuführen, deren Thätigkeit gleichfalls in das zwölfte Jahrhundert fällt:

Laurentius
|
Jacobus
|
Cosmus.

Der letztere erscheint bereits am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts künstlerisch thätig und wirft daher Vater und Grossvater in das zwölfte Jahrhundert zurück.

(Schluss folgt.)

[1]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission. V. 241.

[2]) Gaye, a. a. O. vgl. Kunstblatt 1826.

[3]) Das eine Beispiel des Abtes Bonifaz in Verona steht vereinzelt da und gestattet eine doppelte Auslegung.

[1]) Rumohr I. 263.

Die Kirche der P. P. Augustiner in Brünn.

(Das Königinskloster in Altbrünn.)

Beschrieben von A. Essenwein. Zeichnungen von H. Petschnigg.

(Mit 1 Tafel.)

Die westsüdwestliche Vorstadt Brünns, Altbrünn, bietet in der noch wohl erhaltenen Kirche der P.P. Augustiner, der Kirche des ehemaligen Königinklosters ein interessantes Bauwerk aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, um so interessanter, als der Kaiserstaat bekanntlich nicht viele Bauwerke aus jener Epoche bietet; es ist ein ziemlich einfach construirtes und in einfacher Formengebung dastehendes Bauwerk, das aber, abgesehen von seinen guten Verhältnissen, durch Eigenthümlichkeit der Anlage und durch die gute Wirkung der verschiedenen Baumaterialien einen günstigen Eindruck macht.

Es ist aber auch nicht zu übersehen, dass wir hier ein Bauwerk vor uns haben, dessen Entstehungszeit sich historisch sicherstellen lässt, das also zum Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung anderer formverwandter Bauwerke dienen kann.

Die Kirche ist der Rest des ehemals hier bestandenen Cistercienser Nonnenklosters Maria Saal, gemeinhin das Königinkloster genannt [1]), eine Stiftung der Königin Elisabeth, die eine wichtige Rolle in der Geschichte des Landes spielt.

Die Vorstadt Altbrünn geht mit ihrem Bestand in frühe Zeit zurück. Schon 884 gehörte sie unter dem Namen „Luze" oder „Naluze" der St. Petersberger Kirche in Neubrünn. 1052 gab es Herzog Bretislaw der von ihm gestifteten Collegiatkirche zu Bunzlau; 1199 kam ein Theil an die Abtei Welehrad; 1248 erhielt das Brünner Herburger Nonnenkloster eine Mühle daselbst, 1270 der Johanniter Orden eine Capelle. Es bestand daselbst schon eine sehr alte Marienkirche.

Im Jahre 1323 entschloss sich die Elisabeth, Witwe Wenzel's und Rudolph's, die Tochter Ottokar's, hier eine Cistercienser Nonnenabtei zu stiften, brachte gegen ihr sämmtliches Eigenthum in Prawlow (Prolitz) ein Dorf so wie die alte Muttergotteskirche an sich. Noch im selben Jahr stiftete sie das Kloster bei dieser Kirche, das sie reich mit Gütern und Ortschaften beschenkte, und dem sie zugleich das Patronat von St. Procopius der St. Wenzelskirche in Altbrünn zuwies, das ihr König Johann geschenkt hatte. Am 2. October desselben Jahres bestätigte König Johann die Stiftung und gab ihr zugleich viele Privilegien.

Elisabeth überhäufte ihre Stiftung mit Gütern, Ortschaften, Mühlen, Patronaten; auch viele Edle des Landes folgten ihrem Beispiele, so dass das Kloster bald in blühendstem Flor stand. Elisabeth gab demselben all ihr Habe und stiftete jährliche und monatliche Trauergottesdienste für sich, ihre Eltern Ottokar und Richza (filia quondam D. Magni regis Suecie), für ihre beiden Gemahle die Könige Wenzel und Rudolph, so wie für ihre Tochter Agnes, und verpflichtete die Nonnen, an diesen Tagen je 30 Arme zu speisen.

Im Jahre 1330 stiftete Elisabeth bei dem Kloster ein Krankenhaus für 8 weltliche und 9 geistliche Männer und wies denselben die alte Marienkirche zu, da indessen der Bau der neuen Kirche so weit gediehen war, dass das Kloster diesen benützte.

Sie starb 1336, 18. October zu Königingrätz. Die tausend Schock Groschen, die sie noch besass, vermachte sie mehreren Klöstern, darunter dem unsrigen 100 Schock. Ihre Leiche wurde in der Stiftskirche unter dem Kreuzaltare in der Nähe des Presbyteriums beigesetzt, wo dieselbe bei der Eröffnung 1762 in einem schlichten Kleide und hölzernen Sarge gefunden wurde.

Die reichen Schenkungen und die gute Wirthschaft brachten das Stift zu immer grösserer Blüthe, so dass es bald zu den reichsten im Lande gehörte. Ausser der Menge Ortschaften und Gründe, Mühlen und Meierhöfe, die es besass, kaufte das Kloster 1345 von der Abtei Welehrad deren Besitzungen in Altbrünn gegen einen jährlichen Zins von 11 Mark; der Bischof Hinko hatte schon 1333 den Besitz der Kirchen St. Procop und St. Wenzel aufs Neue bestätigt, so dass die Nonnen das ganze Altbrünn besassen. 1397 gestattete Papst Bonifaz IX., dass das Kloster alle Einkünfte der St. Wenzelskirche einziehen durfte, mit Ausnahme von 7 Mark Silbers als Unterhalt des Pfarrers, nachdem er schon zwei Jahre früher die Einziehung der Pfarrkirche in Auspitz und der St. Procopscapelle in Altbrünn genehmigt hatte.

Das Kloster, dessen Personalstand sich incl. Dienerschaft auf 140 Personen belief, hatte damals jährlich 130 Mark Gold an Einkünften.

Die Hussitenkriege gaben der Blüthe des Klosters einen Stoss. 1421 wurden die Nonnen verjagt und das Stift geplündert; Sigismund verpfändete alle Besitzungen desselben, die nur nach und nach und sehr unvollständig eingelöst werden konnten, so dass Erzherzog Albrecht 1426 die Gläubiger des Klosters mahnte, dasselbe der Schulden wegen nicht zu drängen, da die Nonnen nicht einmal so viel hätten, um sich anständig nähren zu können. Noch 1444 begnügte sich desshalb auch der Abt von

[1]) Der hier folgende kurze historische Abriss ist aus des Benedictiners Gregor Wolny's „Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch dargestellt". 2. Band, I Abtheilung, Brünn 1836 ausgezogen. Seite 114 ff.

Welehrad, dem das Stift vom Kaufe der Altbrünner Güter einen jährlichen Zins zu leisten hatte, mit einer Ablösung von 77 Ducaten.

In den Jahren 1459 und 1464 bestätigte zwar der König Georg alle Besitzungen und Privilegien des Klosters, indessen wurde es bei seinem Kriege mit Matthias Corvinus im Juli 1466 verbrannt und verwüstet, so dass die Nonnen sich flüchten mussten und erst 1470 das Kloster wiederhergestellt und bezogen werden konnte.

So verlor das Stift bedeutend an Einkünften und war zu Ende des XV. Jahrhunderts zu bedeutenden Güterverkäufen genöthigt, andere liess es gegen Zins ab. Durch das ganze XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert schwankte sein Besitz, der sich bald vergrösserte, bald verminderte, je nachdem die Umstände es mit sich brachten.

Im Jahre 1648 stiftete die Gräfin Sibilla Polexina von Montain, geb. Gräfin Thurn-Val-Sassina bei dem Kloster ein Hospital für 6 männliche und 6 weibliche Personen und wies denselben 34.000 fl. auf die Güter Urspitz in Pürschitz aus, die indessen durch die Schweden so verwüstet waren, dass nur 15.000 fl. eingebracht werden konnten, was Veranlassung gab, dass die Stiftung 1653 in eine solche für 6 Sängerknaben umgewandelt wurde.

Zu Ende des XVIII. Jahrhunderts war die Kirche wieder reich an liegenden Gütern wie an Kostbarkeiten. Zur Zeit der Säcularisation wurde auch dieses Kloster aufgehoben, 18. März 1782; ausser dem grossen Grundbesitze besass es einen werthvollen Kirchenschatz, der an Materialwerth auf 6.032 fl. geschätzt wurde, darunter waren 8 silberne und vergoldete Kelche im Werthe von 4.489 fl., die eingeschmolzen wurden.

Die Kloster- und Kirchengebäude wurden den Augustiner Einsiedlern zugewiesen, die ihr Kloster in der Stadt verlassen mussten und wurde zugleich zur Pfarre erhoben, ihr die St. Wenzelskirche, die seither Pfarre war, als Filiale zugewiesen und die Pfarre auf einen Theil von Brünn, Altbrünn, das allgemeine Krankenhaus, einige Mühlen und Dörfer ausgedehnt. 1794 wurde die Wenzelskirche abgetragen, nachdem schon früher die 1782 entweihte St. Procopskirche gleichfalls abgetragen worden war.

Was das Schicksal des Augustinerordens betrifft, der nun von dem Kloster Besitz nahm, so hatte nur wenige Zeit nach der Stiftung des Königinklosters Markgraf Johann im Jahre 1350 ein Kloster für 12 Brüder aus dem Augustiner-Einsiedlerorden zu Ehren der heil. Maria gestiftet. Der Bau des Klosters und seiner Kirche wurde noch 1357 begonnen, nachdem der Pfarrer von St. Jakob, dessen Pfarrei dadurch beeinträchtigt wurde, durch schiedsrichterlichen Ausspruch des Bischofes Johann von Olmütz gegen 60 Mark und die Erlaubniss, dass seine Kirche wo immer im Lande Güter im Werthe von 100 Mark ohne jede Zahlung oder Leistung haben dürfe, abgefunden worden war. Im folgenden Jahr verpflichteten sich Prior und Convent 42 Ordensmänner aufzunehmen und ihre Besitzungen wurden von allen landesfürstlichen Frohnen und Zahlungen entbunden. Laut vielen Urkunden mehrte sich der Besitz des Klosters sehr bedeutend. Kaiser Karl IV. gab 1363 demselben die Befugniss, überall liegende Güter zu besitzen und zu erwerben. 1366 wies er zum schnelleren Bau der Stiftgebäude auf zwei Jahre wöchentlich 20 Schock Groschen auf die Kuttenberger Silberbergwerke an.

1376 bestätigte Papst Innocenz VI. die ganze Stiftung.

In den Kriegen im Anfange des XV. Jahrhunderts wurde das Augustinerkloster, insbesondere 1410 hart mitgenommen.

Bei der schwedischen Belagerung im Jahre 1645, die Brünn durch die Schweden erduldet, wurde das Stiftsgebäude gänzlich zu Grunde gerichtet und konnte erst im Anfange des XVIII. Jahrhunderts durch den ersten Abt, der 1662 diese Würde erhalten hatte, wieder aufgebaut werden. 1737 war die Kirche und das Stiftsgebäude vollendet, das aber die Augustiner 1783 räumen mussten, wofür ihnen das Königinkloster zugewiesen wurde, während ihre Kirche zur Pfarre St. Thomas erhoben wurde.

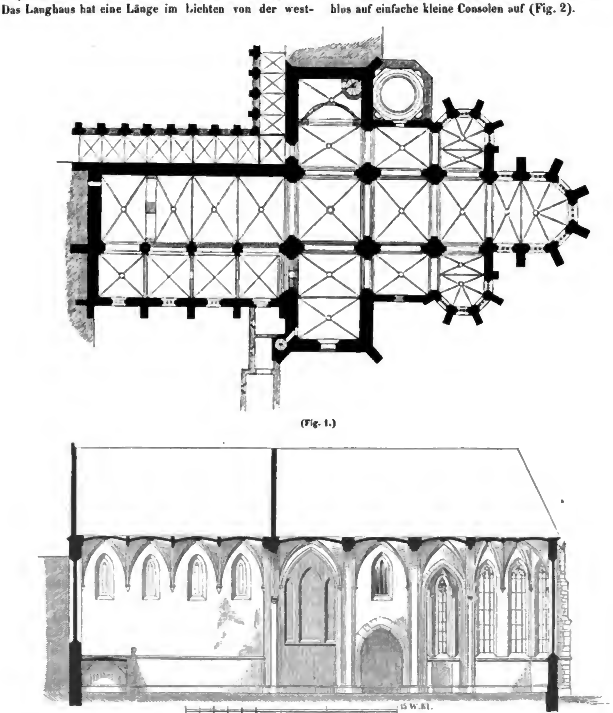
Von den mittelalterlichen Klostergebäuden zu Maria Saal hat sich nur noch die Kirche und ein Theil des Kreuzganges erhalten.

Im Äusseren steht die Kirche noch im Wesentlichen so wie das Mittelalter sie errichtet hat; das Innere jedoch hat bedeutende Umgestaltungen erfahren und ist sehr modernisirt. Indessen haben diese Umgestaltungen nirgends den Kern des Bauwerkes angegriffen, sie haben nur die Erscheinung verändert. Es lässt sich noch überall, wie auch an manchen Punkten nur mit Schwierigkeit, die Gliederung und Raumentwicklung erkennen.

Die Kirche hat ein Hauptschiff mit einem südlichen Nebenschiff, das aus 4 Jochen besteht (Fig. 1); an dasselbe schliesst sich ostwärts ein Querhaus an, das einschiffig ausser dem Quadrate der Vierung südlich und nördlich je 2 Joche hat. Dem Querhause folgt ein dreischiffiges Joch als Fortsetzung des Langhauses jenseits der Vierung, wobei jedoch das am Langhause fehlende nördliche Nebenschiff ebenfalls vorhanden ist. Diesem Joche folgt ein zweites Querschiff, das nach Norden und Süden polygon abgeschlossen ist; das Chorhaupt wird gebildet durch ein oblonges Joch und dem aus dem Achteck construirten Chorschluss.

Die Stelle des fehlenden nördlichen Seitenschiffes im Langhause vertritt der Kreuzgang, so dass es offenbar ist, dass dieses Seitenschiff auch überhaupt nie bestanden und dass die Kirche eigentlich zweischiffig angelegt ist. Diese Zweischiffigkeit ist indessen ohne Bedeutung, da es nicht zwei gleiche und gleichbedeutende Schiffe sind, sondern blos ein Hauptschiff mit einem einzigen Nebenschiff.

Gegenwärtig ist indessen dieses Nebenschiff auch vermauert, ferner ist in den westlichen Theil des Hauptschiffes eine Empore eingebaut, die später ist als der ursprüngliche Bau, aber noch dem Mittelalter angehört. Das Langhaus hat eine Länge im Lichten von der westlichen Abschlussmauer bis zum Beginne der Gliederung des Vierungsbogens von 13 Klaftern 4 Fuss und das Hauptschiff eine lichte Breite von 5 Klaftern. Die Gewölbe des Mittelschiffes haben also nicht die in Deutschland im XIV. Jahrhunderte gewöhnliche doppelte Breite zur Länge, sondern das Verhältniss ist etwa 3 : 4. Die Gewölbe sind jedoch nicht durch Dienste oder irgend welche Gliederung mit dem Boden in Verbindung gebracht, sondern setzen sich blos auf einfache kleine Consolen auf (Fig. 2).



(Fig. 1.)

(Fig. 2.)

Die westliche Abschlusswand hatte ehedem ein grosses Fenster, das nun zugemauert ist, da die Wand von aussen durch anstossende Bauten verdeckt ist. Ein Hauptportal scheint hier nie bestanden zu haben. Die nördliche Ab-

schlusswand des Hauptschiffes (vergl. Fig. 2) ist fast ganz ohne Gliederung. Blos ein Kaffsimse läuft in einer Höhe von 2 Klaftern 4 Fuss über dem Boden horizontal hin und unter den Schildbogen befinden sich kleine Fenster mit Spitzbogenschluss und Nasen. Für Maasswerktheilung sind sie zu eng; es sind fast blosse Schlitze, die jedoch im Grunde einer etwas grösseren Blende stehen, welche von einer aus Ziegeln in zwei der Ziegelstärke entsprechenden Absätzen gebildeten Laibung umfasst ist. Jede der Kanten dieser zwei Absätze ist in Form einer Hohlkehle abgeschnitten.

Die Pfeiler, welche auf der Südseite das Hauptschiff vom Nebenschiffe trennen, haben sehr einfaches Profil; es ist die Fortsetzung des Bogenprofils, die Arcadenbögen haben nämlich einfache breite Laibung, die aussen und innen durch einen rechteckigen Absatz gegliedert ist. Sie sind offenbar aus Ziegeln gemauert, wenn man aus dem Charakter der Form auf das Material schliessen kann, was hier nöthig ist, da es selbst Mühe macht, das blosse Profil heraus zu finden. Die Vermauerung der Arcaden, Tünche und Mörtel haben die Formen sehr verwischt.

Doch ist immerhin noch so viel von der Gliederung übrig, dass man sieht, dass jeder Absatz der Pfeiler und Bogengliederung an der Kante mit einer Hohlkehle eingesäumt war, wie dies auch an den Absätzen der Fensterlaibung auf der Nordseite der Fall ist, von der eben die Rede war. Die Fenster des Seitenschiffes haben eine steinerne Einfassung und hatten zweitheiliges Maasswerk. Ebenso haben die Oberfenster des Mittelschiffes auf der Südseite steinerne Einfassung und dreitheiliges steinernes Maasswerk.

Die Gewölbe des Seitenschiffes sind quadratisch, so dass also dasselbe durch die weite Pfeilerstellung ein ziemliches Breitenverhältniss zum Hauptschiffe hat. Seine lichte Breite beträgt 3 Klafter 1 Fuss 6 Zoll, die Breite der Pfeiler und Laibungsbogen mit ihrer Gliederung beträgt circa 1 Klafter.

Ähnlich wie die Langhauspfeiler sind auch die der Vierung in einzelnen rechteckigen Absätzen gemauert; diese einfache Gliederung lässt vermuthen, dass sie aus Ziegeln gemauert sind; es sind jedoch an ihnen einige Theile vorhanden, die eine auf das XV. Jahrhundert deutende Steingliederung zeigen, so dass es auf den ersten Blick den Anschein hat, als hätten die Pfeiler in einer reichen Gliederung aus Stein durchgeführt werden sollen und als sei erst später während des Baues dieser Gedanke aufgegeben und die Ausführung in Ziegeln gemacht worden.

Es sind dies die beiden westlichen Pfeiler der Vierung, welche sich an das Langhaus anschliessen. Hier geht die Steingliederung bis zu dem erwähnten Kaffsimse auf der Nordseite des Langhauses in die Höhe. Sie ist jedoch stärker gehalten als die eigentliche Pfeilergliederung, die aus dieser Steingliederung in einem engeren Profil heraustritt; auch zeigt diese Gliederung des unteren Theiles Profile, die auf das XV. Jahrhundert hindeuten, so dass sie wohl als eine nachträgliche Hinzufügung, vielleicht als eine Verstärkung zu betrachten sind, die man nach der Verbrennung des Klosters im Jahre 1466 nöthig fand. Es scheinen überhaupt damals umfassende Arbeiten vorgenommen worden zu sein, und wir werden noch im Verlaufe der Beschreibung einigemale Veranlassung finden, auf Restaurationsarbeiten aus jener Zeit aufmerksam zu machen. Die übrigen Pfeiler sind fast alle jetzt in ihren unteren Theilen durch angelehnte Altäre verdeckt; es sind jedoch an einigen Stellen reiche Sockelprofile aus Stein zu sehen, die ebenfalls einen späteren Charakter zeigen und der oberen Pfeilergliederung nicht entsprechen.

Die aufgehende Gliederung der Vierungspfeiler setzt sich in den Vierungsbogen ohne trennendes Kämpfergesimse fort; an dem westlichen Bogen der Vierung ist jedoch noch eine breite birnförmig gegliederte Vorlage an die mittlere breite Laibung angelegt, die beim Bogenanfang ihren Ursprung auf einer Console auf jeder Seite hat. Diese Consolen in Form von Baldachinen, offenbar aus Stein, wie auch der ganze, dem Bogen vorgelegte grosse birnförmige Wulst gehören wieder der erwähnten späteren Periode an (Fig. 3). Die Diagonalrippen sitzen auf Consolen auf, ebenso sind die Gewölbe des Querschiffes in ihrer ganzen Gliederung gleich denen des Langhauses auf Consolen aufgesetzt, ohne durch eine Dienstgliederung eine Trennung in einzelne Joche auch auf der Wand zu markiren, die lediglich durch eine Gliederung mit flachen Nischen belebt ist. Die Schlusswand des nördlichen Querschiffes, die an einen Tract der Klostergebäude anschliesst, in welchem sich wohl ehemals der Capitelsaal befand, hat drei mit einfacher Schräge eingefasste Blendnischen, die südliche Giebelwand dagegen hat in ihrem unteren Theile einen Eingang, der in seiner jetzigen Gestalt eine Modification des ehemaligen Hauptportals ist, das sich an dieser Stelle befand, darüber ist ein grosses Fenster, das mit einem sechstheiligen Maasswerk geschmückt ist, welches in seinem Spitzbogenschluss eine sehr reich und schön com-


(Fig. 3.)

ponirte Rosette zeigt, wie sie dem XIV. Jahrhundert eigen sind.

Ausser dem Fenster der südlichen Schlusswand befindet sich im südlichen Querschiff ein Fenster gegen Osten im äussersten Joche, das durch dreitheiliges Maasswerk gefüllt ist; der untere Theil dieses Fensters so wie des grossen Fensters in der Schlusswand ist vermauert [1]). Über dem Bogen, der das südliche Nebenschiff mit dem Querschiff verband, befand sich ehemals auch ein jetzt vermauertes Fenster. Auch im nördlichen Querschiffe befinden sich einige vermauerte Fenster, die in der Weise, wie der Ziegelbau manchmal seine Fenstertheilung bildete, durch zwei Stöcke in drei Theile zerlegt sind. Diese Stöcke stossen direct oben an den Schlussbogen des Fensters an; beim Bogenanfange sind sie durch kleine Spitzbogen mit der Einfassung verbunden. Unterhalb der Fenster, deren Einfassung etwas tiefer herabgeht, ist eine kleine Arcatur, eine Art Triforium, in der Fensternische blind gemauert.

Das dem Querhause folgende Joch hat auf beiden Seiten niedrige Seitenschiffe, die etwas enger sind als das südliche Seitenschiff des Langhauses. Ihre Breite ist 3 Klafter im Lichten. Die Pfeiler, dem der Vierung ähnlich gegliedert, gehen ohne Trennung in die Bogen über. Auf der Nordseite hat das Mittelschiff ein durch Ziegelpfeiler und Bögen in drei Theile zerlegtes Fenster; auf der Südseite ist ein Fenster mit steinernem Maasswerk. Ein ebenfalls mit Steinmaasswerk ausgefülltes Fenster, zweitheilig, befindet sich im südlichen Seitenschiffe. An das nördliche Seitenschiff schliesst sich eine neuere achteckige Capelle an. Diesem Joche, das gleich der Vierung im Mittelschiffe nahezu quadratisch ist, folgt ein schmäleres im Mittelschiff mit einem rechteckigen Gewölbe bedecktes Joch, an das sich beiderseits Capellen anschliessen, die nahezu die gleiche Höhe mit dem Hauptschiffe haben und so ein zweites Querschiff bilden. Jede Capelle besteht aus einem kurzen rechteckigen Joche und einem vortretenden Polygonschlusse, die ungefähr der Entwickelung des Hauptchores entsprechen, oben nach Süden und Norden vortreten, so dass diese Kirche in die Reihe derer mit polygonem Schlusse der Querarme tritt.

Es ist indessen dieser polygone Schluss der Querarme hier nicht in der Weise consequent in Übereinstimmung mit dem Hauptchor gebracht, dass alle drei gleiche Grösse und Architectur hätten wie, z. B. bei der Elisabethkirche zu Marburg, sondern sie ist mehr zufällig, da die Querarme niedriger und schmaler als das Hauptschiff, somit eigentlich doch nur als Capellen zu betrachten sind, welche nach Süden und Norden gerichtet sind; auch gegen das Seitenschiff des vorerwähnten Joches sind die Capellen in breiten Bogen geöffnet, über deren Mitte gerade die Gewölbtheilung trifft, die das rechteckige Gewölbe der Capelle von Polygon trennt. Die hoch aufsteigenden Scheidebogen, die diese Capellen vom Mittelschiffe trennen, entwickeln sich gleich den übrigen ohne Capitälbildung aus der Pfeilergliederung. Sie steigen jedoch so hoch an der Mittelschiffwand empor, dass kein Fenster mehr darüber angebracht werden konnte und nur eine Wandfläche von kleiner Dimension über ihnen bleibt. Die schlanken Fenster der Capellen gehen bis zu einem Kaffsimse herab und sind mit Maasswerk ausgefüllt. Eine Dienstgliederung ist auch hier vermieden und die Gewölbe sitzen blos auf Consolen auf. Ein breiter Pfeiler scheidet dieses Joch von dem Chor, der aus einem rechteckigen Joche und polygonem Schlusse besteht; auch hier ist die Dienstgliederung vermieden, die Wand zwischen den Fenstern ganz glatt, unter den grossen tief herabgehenden Fenstern befindet sich ein Kaffgesimse, die Gewölbe sitzen auf Consolen auf. Die Fensterbogen sind nicht mit den Schildbogen parallel. Die Anwendung von gegliederten Schildbogen an der Wand ist in der ganzen Kirche consequent vermieden.

Charakteristisch ist für das Innere der Kirche, dass die Kreuzform hier entschieden ihre Wirkung geltend macht, das vorhandene Seitenschiff ist vermauert, das Langhaus hat keinen eigenen Eingang; es ist verhältnissmässig kurz, die Querarme des Hauptquerschiffes sind verhältnissmässig lang, das zweite Querschiff und die Seitenschiffe des zwischen beiden Querschiffen liegenden Joches treten in Hintergrund und so springt die Kreuzanlage im Innern sehr in die Augen.

Die ganze Länge des Innern von der westlichen Schlusswand bis zur östlichen Abschlusswand des Polygons beträgt 34 Klafter 4 Fuss (208 Fuss), die Breite des Hauptquerschiffes 19 Klafter 3 Fuss (117 Fuss), die des polygonen Querschiffes 14 Klafter 1 Fuss (85 Fuss), die Höhe der Kirche von ihrem Fussboden bis zum Gewölbscheitel nahe an 70 Fuss. Trotz der verhältnissmässigen Einfachheit und Nüchternheit der Gliederung macht das Innere jetzt noch einen würdigen und erhebenden Eindruck. Die Einfachheit aller Gliederung im Innern ist durch das Ziegelmaterial bedingt, das durch seine dunkle Farbe eine feine Gliederung im Halbdunkel eines Innenraumes gar nicht aufkommen lässt und das durch die vielen lichten Mörtelfugen so lebhaft bewegt, fast unruhig zu nennen ist, dass auch ohne Gliederung Leben genug vorhanden war, so dass selbst die Maasswerke der Fenster mehr für die Aussenwirkung der Fenster berechnet sind, als für das Innere. Man darf hier insbesondere die Wirkung des Materials auf den künstlerischen Eindruck des Innern nicht aus den Augen lassen, wenn man das Innere dieser Kirche beur-

[1]) Derselbe Fall ist bei einigen Fenstern; ich lasse dasselbe jedoch überall unerwähnt, ebenso, wie ich nicht glaube, speciell darauf aufmerksam machen zu müssen, dass in diesem oder jenem Fenster das Maasswerk fehlt, um so weniger, als es hier nicht auf Abbildung und Beschreibung der Maasswerke der Fenster abgesehen ist, die an und für sich zwar schön sind, jedoch so wenig von anderen Maasswerkzeichnungen ihrer Zeit abweichen, dass darüber nichts besonderes zu bemerken ist.

theilen will. Jetzt lässt sich der Eindruck gar nicht ermessen, wo durch Kalk und Tünche die dunklere Farbe des Innern beseitigt ist. Man muss die wenigen noch in Deutschland befindlichen Backsteinkirchen gesehen haben, deren Inneres nicht übertüncht ist. Der Dom zu Stendal in der Mark Brandenburg dürfte in dieser Beziehung das lehrreichste Beispiel sein, weil er auch seine Glasmalerei noch im Chor erhalten hat. Dort zeigt es sich klar, dass das Innere einer solchen Kirche lediglich durch seine Verhältnisse wirken muss, dass eine feine Gliederung der Wände durch Dienste vollkommen verschwindet, dass aber ein hoher Ernst und eine solche kirchliche Würde durch eine dunklere Farbe hervorgebracht wird, wie sie nur der dunkelrothe Stein hervorbringt, der bei einigen südwestdeutschen mittelalterlichen Kirchen Verwendung gefunden hat, oder der dunkelrothe Marmor, der bei manchen norditalienischen und südtiroler Bauten auftritt. Aber auch die Glasmalerei wird leuchtender und farbenfrischer, alle Farben, selbst ungünstiger zusammengestellte, gewinnen an Harmonie. Der Mangel an Gliederung der in einer getünchten Kirche, wie die hier vorliegende, das Innere nüchtern erscheinen lässt, wird durch die Gesammtstimmung des Innern vollständig bei Seite geschoben, wenn der Ziegel in seiner Naturfarbe zu Tage tritt, denn, was so abgeht, wäre ohne alle Wirkung, ja es würde eher den Gesammteffect schwächen, wenn es vorhanden wäre, als ihm nützen. Auf einer Zeichnung freilich lässt sich der Eindruck nicht wiedergeben, am wenigsten auf einer geometrischen, hier lässt sich nur das Formensystem darstellen und dieses ist sehr einfach.

Lag die geringe Gliederung des Innern im Ziegelbau selbst begründet [1]) und findet sie aber doch in dem Reichthum der eingesetzten Steinmaasswerke ein Gegengewicht, das sich allerdings früher als die Kirche, wie es wohl denkbar ist, mit Glasmalereien geschmückt war, weniger geltend machte als gegenwärtig, so zeigt das Äussere dagegen eine verhältnissmässig reiche Erscheinung. Es ist indessen auch hier wiederum kein besonderer Formenreichthum, der ins Auge tritt, es ist vielmehr die weit charakteristischer wirkende Farbenverschiedenheit des Baumateriales, die eine reiche Wirkung hervorbringt. Es ist nämlich im Äussern gleich wie im Innern der Backstein als Hauptbaumaterial zur Verwendung gekommen; Gesimse, Maasswerke und andere Theile jedoch sind aus Stein eingesetzt, der in seiner gelblichen lichten Farbe einen sehr sichtbaren Gegensatz zur dunkeln röthlichen Farbe der Ziegel bildet, wobei jedoch die Ziegel nicht so dunkel sind, dass der Gegensatz etwa eine zu schroffe Trennung der Architecturtheile aus Stein und derer aus Ziegel bewirkte. Es ist im Gegentheil eine recht angenehme Harmonie beider Farben vorhanden.

Wie die auf Taf. I gegebene Ansicht des Chores und der beiden südlichen Querschiffe darstellt, zeigt das Äussere eine glatte Wandfläche aus Ziegeln, die durch Strebepfeiler gegliedert ist, welche weit vorspringen, in zwei Absätzen sich verjüngen und die unterhalb des Gesimses ihre Endigung finden, die Stirnfläche der aus Ziegel gemauerten Strebepfeiler ist mit Hausteinquadern verkleidet; die zwei Absätze haben grosse steinerne Wasserschläge, die obere Endigung der Strebepfeiler, gleichfalls aus Stein, besteht in einer grossen aufsteigenden Schräge mit einem Gesimse an beiden Seiten, an die sich vorn ein kleines Giebelchen anschliesst. Die Spitzen der Giebelchen waren und sind theilweise noch mit Kreuzblumen geschmückt. In der Ecke der Vierung ist ein Strebepfeiler, der beim Ansatz breiter ist als an seiner Stirnfläche und so einen trapezförmigen Grundriss hat. Der Zwischenpfeiler des Querschiffes, der sich auf die Umfassungsmauer der Seitenschiffe stützt, so wie dieser trapezförmige Pfeiler in der Ecke haben eine einfache Endigung ohne Giebel. Die vordere Flächenverkleidung der Strebepfeiler ist durch eine Verzahnung und einzelne eingreifende Binder mit dem Ziegelmauerwerk fest verbunden. Der Sockel, das Kaffsimse und Hauptgesimse sind aus Stein eingesetzt; die Fenstermaasswerke zeigen verschiedene reiche Muster, wie sie die Mitte und den Ausgang des XIV. Jahrhunderts charakterisiren. In der ganzen Choranlage zeigt die Architectur keine wesentlich charakteristischen Eigenschaften des Ziegelbaues. Es ist eine ganz gewöhnliche einfache Steinarchitectur, in der nur der Ziegel zur leichten und bequemen Herstellung der Mauermassen verwendet ist, wobei er ausserdem durch seine Farbe die Wirkung steigert. Nicht einmal die sonst gewöhnliche und dem Ziegel eigenthümliche Profilirung der Fenstereinfassungen ist zur Anwendung gekommen, nämlich eine Profilirung in einzelnen rechteckigen Absätzen, die der Stärke der Ziegel entsprechen [1]), wie sie an den vorhin erwähnten Fenstern der Nordseite vorkommt, sondern man hat eine einfache Schräge der Laibung aus Stein vorgezogen.

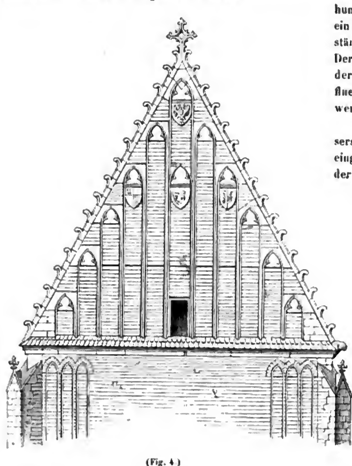
Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, dass sich in den Steintheilen Formen zeigen, die wiederum wie die erwähnten Pfeilertheile des Innern auf das XV. Jahrhundert hindeuten. So die Wasserschläge der Strebepfeiler mit ihrer Profilirung der Kante, so die obere Endigung der Strebepfeiler und besonders die Kreuzblumen auf den Strebepfeilern. Diese Theile gehören offenbar der erwähnten späteren Restauration an, ja wenn man diesen Theil mit der Südseite des Langhauses vergleicht, so darf man unbedingt

[1]) Ohne die manchen Kirchen der Ziegelbaugegenden wirklich innewohnende reichere Gliederung des Inneren zu übersehen, müssen wir doch aufmerksam machen, dass selbst Systeme, die im Äusseren einen überladenen Reichthum zur Schau tragen, immer sehr einfach gehalten sind; so die Katharinenkirche zu Brandenburg, Marienkirche zu Prenzlau u. v. a.

[1]) Vgl. darüber Mittheilungen III. Seite 35 und 36 des Verfassers Aufsatz: „Die Entwickelung der mittelalterlichen Baukunst mit Rücksicht auf die Einwirkung der verschiedenen Baumaterialien."

annehmen, dass die ganze Quaderverkleidung an den Stirnseiten der Strebepfeiler dieser späteren Restauration angehört.

Die Maasswerke jedoch, so wie die Einfassung der Fenster ist auch an jenem Theile aus Stein eingesetzt, so dass man sieht, dass überhaupt die Theile, die sich nach Aussen kehrten, also Ost- und Südseite, mit schmuckreichem steinernem Maasswerke von Anfang an versehen waren, während die dem Innern des Klosters zugekehrten, also weniger sichtbaren Theile, dieses reichen Schmuckes entbehrten und einfache Ziegelfenster hatten.

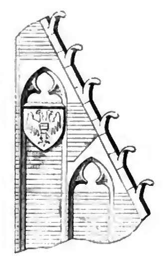


(Fig. 4.)

Etwas mehr als am Chor tritt die Charakteristik des Ziegelbaues an der südlichen Schlusswand des Querschiffes hervor.

Es ist zwar das Hauptfenster auch hier in Steinmaasswerk durchgeführt, die Einfassung in einfacher Schräge gebildet, die Strebepfeiler sind gleich denen des Chores mit Stein verkleidet, allein der Giebel (Fig. 4) selbst zeigt nicht blos die dem Ziegelbau eigene Zerlegung in verticalem Streifenwerk, die allerdings in den norddeutschen Bauten viel entschiedener und charakteristischer durchgeführt ist, sondern die Pfosten dieser Maasswerkblenden sind aus besonders geformten Ziegeln aufgebaut. Die Ziegelpfosten zeigen allerdings wieder ein sehr einfaches Profil, nämlich blos Hohlkehlen an beiden Seiten eines schmalen Stirnplättchens; sie sind nicht so breit und charakteristisch gegliedert als die norddeutschen Giebelpfosten [1]), sondern es ist die einfache Nachbildung des Steinprofils die aus Ziegeln hergestellt ist; die obere Verbindung je zwei solcher Pfosten ist durch Spitzbogen mit Nasen gebildet, die aus Steinquadern eingesetzt sind. Die Kante des Giebels (Fig. 5) ist durch ein Steingesimse eingefasst, aus dem sich kleine Krappen in Form umgeschlagener Blätter loslösen; die Spitze ist mit einem hübschen Steinkreuz bekrönt, 4 Wappenschilde in der einfachen Spitzform des XIV. Jahrhunderts sind am oberen Theile des Giebels angebracht; ein kleines Thürchen, welches das Aufziehen allerlei Gegenstände gestattet, befindet sich unten in der Mitte des Giebels. Der Giebel, der nur einen sehr geringen Vorsprung von der Dachfläche hat, steht nicht auf der vorderen Mauerflucht, sondern ist nur so weit zurückgesetzt, als der Giebel weniger Stärke hat als die darunter stehende Mauer.

So entsteht über dem Hauptgesimse ein grosser Wasserschlag am Fusse des Giebels, der mit Dachziegeln eingedeckt ist. An einem Aufang des Giebels ist noch der Rest eines Wasserspeiers zu sehen. Es mochte



(Fig. 5.)

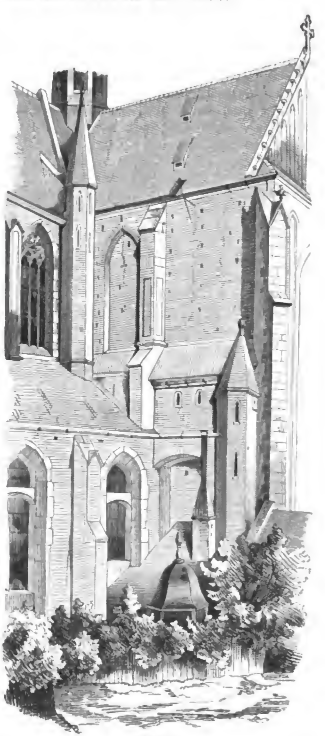
sich vielleicht ehemals statt dieses grossen, mit Ziegeln gedeckten Wasserschlages eine Gallerie am Fusse des Giebels befunden haben, die durch eine Brüstung abgeschlossen war, und zu der man durch das kleine, so eben erwähnte Thürchen am Dachboden heraustrat. Derartige äussere Gallerien an den Querschiffen und anderen hervorragenden Punkten, insbesondere an Bautheilen, die grösseren Plätzen oder belebteren Strassen zugewendet waren, zeigen sich ja an mittelalterlichen Kirchenbauten sehr häufig, auch wo nicht die reiche Anlage eines rings um die ganze Kirche herumführenden Umganges erscheint.

[1]) Vgl. Mittheilungen III. Seite 37.

Sie mochten mancherlei Zwecke erfüllen; an Festtagen ertönte Choralgesang und Musik von einer derartigen Gallerie herab; bei öffentlichen Aufzügen und Festen gab es Schauplätze; bei etwaigen Reparaturen am Gebäude bequeme Punkte zur Auflage von Gerüsten, zum Aufziehen von Materialien etc.

Der Raum neben dem grossen Fenster unter dem Giebel ist durch drei schlanke Blenden eingenommen, deren Trennungspfosten etwas breiter gehalten sind als die des Giebels, und welche durch kleine, aus Ziegeln gemauerte Spitzbogen verbunden sind. Diese Blenden sind überhaupt etwas charakteristischer der Ziegelarchitectur entsprechend als die des Giebels. Was sonst noch das Querschiff wie der Chor mit den norddeutschen Ziegelbauten gemein hat, das sind die vielen Gerüstlöcher, die beim Schluss des Baues unvermauert geblieben sind. Diese bilden eine sehr charakteristische Eigenthümlichkeit vieler norddeutscher Bauten; es scheint als habe man bei jedem Baue mit aller Gewalt zu Ende zu kommen getrachtet und habe so die Nothwendigkeit nicht gefühlt, die Gerüstlöcher zu vermauern, auch waren die meisten Kirchen ohne ausreichende Mittel begonnen und man durfte gegen Ende des Baues nicht auf Nebensachen denken; auch bot die norddeutsche Bauweise mit ihren geringen Vorsprüngen, bei dem Mangel an Gallerien keinen Anhaltspunkt, der es bei Reparaturen leicht möglich machte, ein kleines fliegendes Gerüste irgendwo anzulegen; so glaubte man sogleich für etwa vorkommende Reparaturen vorgearbeitet zu haben, wenn man die Gerüstlöcher offen liess. Zudem dienen solche in grosser Zahl und regelmässiger Anordnung vorhandene Gerüstlöcher selbst dann und wann zu einer Belebung der Mauerfläche. Hier in unserem vorliegenden Falle dürfte wohl blos der Zufall sie offen gelassen haben, da sich hier stets Gerüste leicht anbringen liessen, es sind ja in manchen Fällen auch bei Steinbauten solche Gerüstlöcher stehen geblieben.

An der Westseite des südlichen Querschiffes befindet sich eine sehr hübsche und eigenthümliche Treppenanlage, die auf den Dachboden des Hauptschiffes empor führt und von der Fig. 6 eine Abbildung gibt. Es führt nämlich ein achteckiges Treppenthürmchen bis zur Höhe des Seitenschiffdaches neben dem Eckstrebepfeiler des Querschiffes empor. Ein horizontaler Gang, der durch einen flachen Bogen unterstützt ist, führt von diesen Thürmchen zum Dach des Seitenschiffes herüber, wobei ein Durchgang durch den weit vortretenden Strebepfeiler in der Mitte des Querarmes angebracht ist. Der Gang führt sodann bis in die Ecke des Lang- und Querhauses, wo ein zweites schlankeres Treppenthürmchen beginnt, das zum Hauptdache emporführt. Auf diese Weise war es möglich mit einer Treppenanlage auf das Seitenschiffdach und das Hauptdach emporzukommen. Obwohl das Treppenthürmchen in der Ecke ziemlich schlank ist, so ist doch die Construction eine in so fern kühne, als der untere Vierungspfeiler doch nicht das Thürmchen direct tragen kann, sondern dasselbe theilweise über den Kern des Pfeilers vortritt.



(Fig. 6.)

Das Äussere des südlichen Seitenschiffes zeigt steinerne Umfassung der Fenster, das steinerne Maasswerk hat sich jedoch nur noch in einem einzigen Fenster erhalten. Einfache Strebepfeiler aus Ziegeln gemauert, treten aus der Wand heraus. Sie haben einen Absatz der mit

einem steinernen Wasserschlag bedeckt ist. Eine einfache Schräge, in die sich ein die Stirnseite krönender Giebel einschneidet, bildet den Kopf der Strebepfeiler. Die Giebel sind bedeutend flacher als die an den Pfeilern des Chores. Der Kopf ist hier auch von Stein; die Stirnseite des Strebepfeilers ist aber hier nicht mit Stein verkleidet wie am Chore.

Auch das Mittelschiff hat vortretende Strebepfeiler, die Arcadenpfeiler haben eine solche Stärke, dass die Mittelschiffwand, die nicht der ganzen Breite bedurfte, sehr leicht diese Verstärkung erhalten konnte, die fast ganz auf dem unteren Pfeiler aufruht und nur wenig überkragt ist. Einen Absatz haben diese Pfeiler nicht, sie sind jedoch aussen durch vertiefte Blenden gegliedert, die sowohl die Stirnfläche als die Seitenflächen schmücken. Die Blenden haben oben rundbogigen Schluss, der Kopf dieser Strebepfeiler ist dem der untern Pfeiler ähnlich.

Soweit die Westseite des Mittelschiffes über die umgebenden Gebäude herausschaut, zeigt sie drei Blenden, von denen die mittlere dem bei Beschreibung des Innern erwähnten vermauerten Fenster entspricht. Im Giebel sind neun gleich breite stufenförmig bis zur Mitte immer höher werdende spitzbogig geschlossene Blenden angelegt, die ganz aus Ziegeln gemauert sind. Am Anfange des Giebels steht zu jeder Seite eine grosse einfach viereckige, gleichfalls aus Ziegeln gemauerte Fiale.

An der Nordseite des Langhauses zeigen sich Aussen die Fenster in ganz gleicher Gestalt wie wir sie bei Gelegenheit des Innern beschrieben haben.

Der nördliche Quergiebel ist gleich dem Westgiebel ganz in Ziegeln durchgeführt; er hat drei Spitzbogenblenden, von denen die mittlere der Form des Giebels entsprechend, höher aufsteigt als die beiden seitlichen. Ein horizontales Gesimse läuft am Fusse des Giebels hin, darunter stehen drei gleich hohe grosse Spitzbogenblenden, auch dieser Giebel ist ganz in Ziegeln hergestellt, wie überhaupt der Ziegelbau an der Nordseite charakteristischer auftritt als an der Südseite.

An der Stelle eines nördlichen Seitenschiffes war, wie oben bemerkt wurde und wie der Grundriss Fig. 1 zeigt, der Kreuzgang angelegt. Er ist jetzt sehr verbaut zu Holz- und Vorrathschoppen umgestaltet und nur mit Mühe lässt sich seine ursprüngliche Anlage feststellen, von seiner Architectur aber nur sehr wenig mehr erkennen. Er scheint mit Kreuzgewölben überdeckt gewesen zu sein, von denen je zwei einer Jochbreite der Kirche entsprechen. Er scheint sich gegen den Hof in einfachen gleichen Spitzbogenfenstern geöffnet zu haben, die wohl entweder durch Steinmaasswerk oder eine Zwischentheilung von Ziegeln, vielleicht auch nur von Holz zur Aufnahme einer Verglasung eingerichtet waren, wenn auch vielleicht im Mittelalter eine solche Verglasung gar nicht vorhanden war. Es zeigt sich wenigstens nicht blos in den Kreuzgängen des XI. und XII., die gar nicht auf eine Verglasung eingerichtet waren, sondern auch in solchen des XIII. und XIV. Jahrhunderts, die vom Anfang an Falze im Maasswerk hatten, in die eine Verglasung eingesetzt werden konnte, dass dieselbe erst viel später, sogar manchmal erst nach dem Mittelalter vorgenommen wurde und dass sie lange Zeit gleich den früheren ohne Verglasung dastanden.

Wir haben nun noch von der im Innern am Westende des Langhauses eingebauten Empore zu sprechen, die sich in der Mitte auf einen Pfeiler stützt und durch zwei Gewölbe gestützt ist, die mit birnförmig profilirten Rippen versehen sind. Es sind einfache Kreuzgewölbe, deren Rippen auf Consolen ansitzen. Die Ansätze an der Westwand sind höher als an dem Mittelpfeiler und dem ersten Arcadenpfeiler.

An dem Mittelpfeiler steht im Langhause ein siebenarmiger Leuchter aus Messing in einfacher Form, von dem wir weiter unten reden werden.

Betrachten wir noch einmal die ganze Architectur übersichtlich, so zeigen sich zwei oder eigentlich drei Formenkreise. Im Allgemeinen gehört der Bau in seiner Wesenheit dem XIV. Jahrhunderte an und stimmt in seinen Formen mit der Jahreszahl der Gründung des Klosters im Jahre 1323 überein, wobei etwa angenommen werden kann, dass der Bau bis gegen 1350 gedauert hat. Eine eingreifende Restauration hat in den Jahren 1466 bis 1470 stattgefunden und ihre Spuren hinterlassen. Aus der Zeit der ersten Erbauung sind zweierlei Formenkreise vorhanden, der des Steinbaues und der des Ziegelbaues. Letzterer tritt an der Nordseite und Westseite in charakteristischen Formen auf; an der Süd- und Ostseite ist der Steinbau mit dem Ziegelbau gemengt. Im Innern tritt der Ziegelbau in der ganzen ursprünglichen Eintheilung und Raumgliederung auf. Die Pfeiler und ihre Gliederung, die Hauptbogen sind Ziegel. Die Bogen gehen ohne Kämpfergesimse aus dem Pfeiler hervor, was wohl im Allgemeinen auf eine spätere Zeit deutet; im Ziegelbau jedoch, wo die Capitäle nicht die constructive Bedeutung haben wie im Steinbau, kommt dies schon früher vor. Wir finden es schon an Bauten rein romanischen Styls, so an der Wandgliederung im Chor der Nikolaikirche zu Brandenburg [1]), ferner im Dome zu Cammin [2]), in den Schiffpfeilern, aus der Frühzeit der Gothik.

Auch in der aus Haustein erbauten prachtvollen Kirche zu Tischnowitz [3]) aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts gehen die Arcadenbogen ohne trennende Kämpfergesimse aus den Pfeilern heraus, da eine Capitälbildung eigentlich nur dann Bedeutung hat, wenn der Bogen ein anderes

---

[1]) Adler, Mittelalterliche Kalksteinbauwerke des preussischen Staates, Taf. IV.

[2]) Kugler, Geschichte der Baukunst III, Seite 467 u. 68.

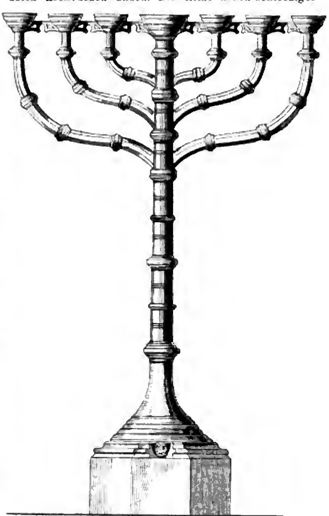
[3]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission. III. Band. F. Wocel die Kirche des Klosters Porta Coeli zu Tišnovič.

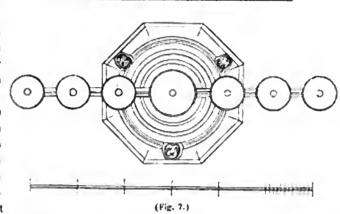
Profil hat, als die ihm zur Auflage dienenden Pfeilertheile. Wenn nun auch conventionell das Kämpfergesimse an dem Punkte, der den Umschwung in den Bogen bezeichnet, bis gegen das XV. Jahrhundert hin allgemein zur Anwendung kam, so finden sich doch in jeder Epoche Ausnahmen, wo man sich von dieser conventionellen Anordnung frei machte.

Zeigt der Ziegelbau und der Steinbau des XIV. Jahrhundertes zwei verschiedene Formkreise, so zeigt die Restauration des XV. Jahrhunderts in ihren Steinformen den dritten Kreis, der sich sehr auffällig trennt. Der Restauration des XV. Jahrhunderts gehören zwar auch manche Ziegeltheile an, allein ihre Formen erscheinen weniger charakteristisch verschieden als die Steinformen. Eine grössere Rohheit kennzeichnet sie; dahin gehören insbesondere die Fensterblenden und vermauerten Fenster im Querschiffe mit ihren triforienartigen Blenden. Die frühe Zeit hat im Ziegelbau eine weise Beschränkung walten lassen: sie hat es vorgezogen, sich gewisser Bildungen zu enthalten, in denen sie dem Steinbau nicht ebenbürtig zur Seite treten konnte, während der Ziegelbau der Spätzeit diese Beschränkung nicht übte.

Im Anschlusse an die Architectur dieser Kirche erwähnen wir noch eines im Innern befindlichen Gegenstandes der Messinggiesserei, nämlich des siebenarmigen Leuchters, der an dem Pfeiler der in das Langhaus eingebauten Empore steht. Es ist hier nicht der Platz auf die verschiedenen im Mittelalter in der Kirche gebräuchlichen Leuchterarten von der Krone angefangen bis zum Kerzenständer, auf dem ein armes Weib ihr dünnes Wachsstückchen zu Ehre Gottes und seiner Heiligen verbrannte, aufmerksam zu machen, es dürfte auch überflüssig sein, auf die verschiedenen noch erhaltenen siebenarmigen Leuchter aufmerksam zu machen, die nach dem Vorbilde des im salomonischen Tempel bestandenen Leuchters gebildet sind, um so weniger, als gerade das vorliegende Exemplar die Leuchter zu Essen, zu Mailand u. A. weder an Interesse noch an Reichthum der Formen erreicht.

Der Leuchter hat nämlich ganz einfach einen runden, von sechs vorspringenden grösseren Ringen umgebenen Ständer; die unteren Ringe sind weiter von einander entfernt als die oberen, es sind desshalb zwischen sie noch zwei schwächere kleinere Ringe um den Ständer gelegt. Zwischen den vorspringenden Ringen befinden sich noch andere blos eingravirte. Der Fuss besteht aus einer in geschwungener Linie vorgenommenen Erweiterung des Ständers. Er ist mit einigen flachen, wulstartigen Ringen eingefasst, und steht auf einem achteckigen, am oberen Rande gegliederten Untersatze, in dessen oberer Randgliederung drei sehr phantastische Thierköpfe eingelegt sind, von denen wir einen in Fig. 8 wiedergeben. In den drei Abtheilungen zwischen den vier oberen Ringen gehen nach beiden Seiten je drei Arme aus, von denen die inneren kleiner sind, als der mittlere, dieser wieder kleiner als die äusseren. Die Arme sind in bewegter Linie geschwungen und zwar derart, dass je zwei zusammengehörige einen umgekehrten, mit der Spitze nach unten gewendeten Eselsrücken bilden. Die Arme haben achteckiges

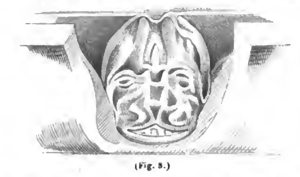




(Fig. 7.)

Profil und sind die innersten von je zwei, die mittleren von je drei, die äussersten von je vier profilirten vorstehenden Ringen umfasst. Auf dem Ständer und auf den sechs Armen stehen die sieben profilirten Schüsselchen zum Auffangen

des von den Kerzen abtropfenden Wachses. Sie sind alle in gleicher Höhe angebracht und durch kleine Maasswerkzacken mit einander verbunden. Die Gesammthöhe des Leuchters, von dem die beistehende Figur 7 den Grund-



(Fig. 8.)

riss und die Ansicht darstellt, beträgt 10 Fuss 9 Zoll, die Entfernung der beiden äussersten Arme von Axe zu Axe 6 Fuss 3 Zoll. Der achteckige Untersatz hat einen Durchmesser von 3 Fuss, die kleinen Schüsselchen der Arme 9 Zoll, das mittlere 1 Fuss.

Der Leuchter ist einfach und nüchtern in der Form, die Profile sind alle stumpf und unentschieden, so dass sie trotz des mannigfachen Wechsels, der z. B. im Profil der Ringe sich findet, gar keine Wirkung machen. Das Ganze macht einen sehr handwerksmässigen Eindruck, der nur durch die kleinen phantastischen Köpfe am Fusse etwas gemildert wird. Als Zeit der Entstehung dürfte das XV. Jahrhundert angenommen werden, wenn man den handwerksmässigen Habitus des Ganzen, die stumpfen wirkungslosen Profile, so wie die kleinen Maasswerkbogen, welche die Schlüsselchen verbinden, ins Auge fasst. Seine jetzige Stellung hat er offenbar noch nicht lange, sondern befand sich ehedem im Chore der Kirche. Trotz seiner Nüchternheit und Einfachheit ist er nicht ohne das Interesse, welches jeder selbstständige Gegenstand der mittelalterlichen Handwerksthätigkeit für sich in Anspruch nimmt, und ein Interesse, das dadurch gesteigert wird, dass in Deutschland wenn auch noch einige, doch nicht mehr viele siebenarmige Leuchter erhalten sind, unter denen er sich übrigens wohl als der einfachste und bescheidenste darstellt.

Die Ornamentik des Flügelaltares zu St. Wolfgang in Oberösterreich.

Von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken.

Es ist schon öfter die Ansicht ausgesprochen worden, dass die Ornamentik stets mit dem herrschenden Baustyle Hand in Hand gehe und sich den Formen desselben anschliesse. Im Allgemeinen und in Perioden, in welchen die Stylformen mit klarem Bewusstsein in ihrer Strenge und Consequenz festgehalten wurden, ist dieser Satz allerdings richtig, aber in den Zeiten, wenn die Baustyle ihren Höhenpunkt, ihre Blüthezeit als solche überschritten haben und das malerische Element mehr und mehr hervortritt, da bemerken wir eine immer freiere, mehr decorative, malerische Behandlung des Ornamentes und ein Anschliessen desselben an den Charakter, der die Malerei durchdringt; es erscheint dann oft in überwuchernder Selbstständigkeit. Am lebendigsten ist die Beziehung zwischen architektonischer Form und Verzierung in der griechischen Architectur ausgeprägt, wo sie dem Profil, auf dem sie angebracht ist, in ihrer Form entspricht (z. B. Perlen auf Rundstäben, Eier auf Wulsten, Herzblätter auf Kehlleisten, Mäander auf rechtwinkligen Gliedern), und der architektonischen Hauptform untergeordnet wurde. Mit dem feinsten Gefühle zeigt sich die Ornamentik der baulichen Werke auf die der Kleinkünste übertragen. In der römischen Kunst, besonders der späteren Zeit, tritt das Ornament schon selbstständiger und in grösserem Reichthume hervor, die Architectur strebt nach perspectivischer Wirkung, die Verzierungsweise nach malerischen Effecten.

Der romanische Styl zeichnet sich durch die Fülle seiner architektonischen Verzierungen aus; die Stylistik derselben zieht sich durch alle Werke der Sculptur und Malerei durch; das Blattwerk ist stylisirt in vorherrschend weichen, runden Formen, nur vereinzelt erscheinen freiere, der Natur direct entnommene Bildungen. Von ihm und der ausgebildeten Gothik gilt vorzugsweise der Eingangs erwähnte Satz. Mit dem Beginne der Gothik, mit dem mächtigen Aufschwung des Geistes, der diesen Styl in's Leben rief, da pulsirt auch in der Ornamentik ein neues, frisches Leben, sie verlässt die conventionellen Formen und schliesst sich dem Organismus der Natur an, der sie ihre Motive entnimmt. Doch gehen ihre Schöpfungen nicht viel weiter, als es der Schmuck der Architectur erfordert, der vorzugsweise in einzelnen Blättern, in scharfen, der Natur nachgebildeten Formen erscheint. Je mehr sich das mathematisch-constructive Element der Gothik herausbildet und Geltung verschafft, desto mehr tritt das eigentliche Ornament zurück; es erscheint fest gebannt in den geometrischen Formen der Architectur, die so überwiegend herrschen, dass die kleinsten Gebilde sich ihnen anschliessen, und fast ausschliesslich mit ihnen, vorzugsweise mit Maasswerksfiguren, geschmückt sind. Von pflanzlichen Ornamenten kommt fast nur die einem über eine Kugel gelegten Kohlblatte ähnliche Krappe vor, die eine sehr ausgeprägt stylisirte Form zeigt. Selbst in den Verzierungen der Handschriften sind lineare Ornamente vorherrschend, das Laubwerk ist einfach und untergeordnet.

Bei dem Verfall der Gothik im XV. Jahrhundert und dem Verschwinden der consequenten Durchführung und

Beherrschung ihrer constructiven Elemente bemerkt man keineswegs auch einen Verfall der Ornamentik, denn ihr haucht die zur herrlichsten Blüthe sich entfaltende Malerei neues Leben ein. Sie wird nun vorzugsweise malerischer Natur; wieder kehrt sie zu den Gebilden der Natur und schöpft aus ihrem Reichthum die Formen zu dem üppig reichen, blüthenreichen Schmuck, mit dem sie die Schöpfungen der Kunst und des Kunsthandwerks ausstattet. Die architektonischen Formen werden dabei gleichsam mitgerissen und fallen nicht selten dem Streben nach malerischem Effect zum Opfer, daher sie oft architektonisch bedeutungslos, unorganisch und spielend erscheinen. Die sich verflachende Architectur ist daher in dieser Zeit nicht das rechte Feld für die Ornamentik, dagegen entfaltet sie an den Kleinkünsten und in der Malerei eine Fülle der geschmackvollsten Bildungen, die eine selbstständige künstlerische Bedeutung beanspruchen können. In grosser Schönheit zeigt sie sich in der Holzsculptur, die schon durch das Materiale einen reicheren Schmuck, eine freiere Behandlung zuliess, als die Steinsculptur, die ihrer Natur nach sich in ihrem Entwicklungsgange enger der Architectur anschloss.

Die Holzschnitzer aber waren mit den Malern sogar zunftmässig verbunden[1]); durch die Bemalung und Vergoldung der Schnitzbilder, welche denselben einen besonderen Reiz verlieh und Feinheiten, Nüancirungen des Ausdrucks gestattete, welche nur durch das Wechselspiel der Farbe zu erreichen sind, arbeiteten beide Hand in Hand, häufig übten hervorragende Künstler die beiden, sich ergänzenden und gleichsam durchdringenden Kunstzweige aus (wie Wohlgemuth, Herlen, u. A.), ja die Bemalung des Schnitzwerkes musste vom Bildhauer, der schon beim Schnitzen darauf Rücksicht nahm, ausgehen, wenn das Werk in Harmonie kommen sollte. Die bedeutendste Anwendung fand die Bildschnitzerei an den prachtvollen Flügelaltären, deren mit runden Figuren versehene Mittelschreine und oft auch mit Reliefs ausgestattete Flügel die figuralische Bildnerei mit ihren trefflichsten Schöpfungen schmückte, während der Ornamentik an den Umrahmungen, Baldachinen und dem Aufbau über dem Altarkasten ein weites Feld eröffnet wurde.

Eines der bedeutendsten Werke dieser Art ist unstreitig der herrliche Flügelaltar zu St. Wolfgang in Oberösterreich, ein Werk des Tiroler Künstlers Michael Pacher aus Bruneck, welches derselbe im Auftrage des Abtes Benedict von Mondsee im Jahre 1481 vollendete[2]). Dieser auch durch einige andere Werke bekannte Michael Pacher erweist sich als ein sehr bedeutender Künstler, der sich durch grossartige Auffassung und lebendige Durchführung auszeichnet. Er war wahrscheinlich Maler und Bildschnitzer und an dem Altarwerke, welches doppelte Flügel besitzt, dürften die Figuren des Mittelschreines und die vier Gemälde auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares von seiner Hand herrühren, während man in den



(Fig. 1.) (Fig 2.)

übrigen Gemälden drei verschiedene, mindere Künstler erkennt; die Leitung und Anordnung des Ganzen aber war ohne Zweifel dem Michael Pacher übertragen. Im Schreine ist die bedeutsame Vorstellung, wie Gott Vater die vor ihm demuthsvoll knieende heil. Maria zum grossen Geheimniss

1) Adrian Beier, De collegiis opificum ad Struve, cap. II. §. 3.

2) Ausführlich beschrieben von Sacken in dem Werke: Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, herausgegeben von Heider und Eitelberger I, S. 125.

der Menschwerdung weiht, darüber schwebt der heilige Geist, dienende Engel umgeben die Scene; zur Seite stehen die Heiligen Wolfgang und Benedict, herrliche Gestalten voll Majestät. Dieses Bildwerk gehört zu dem Trefflichsten, was die deutsche Kunst dieser Periode hervorbrachte, insbesondere ist der Ausdruck der Köpfe unvergleichlich. Die vier wahrscheinlich von Pacher gemalten, mit dem Schnitzwerk im Charakter ganz übereinstimmenden Bilder (die Geburt Christi, die Beschneidung, Vorstellung im Tempel, Tod Mariä) verrathen eine Bekanntschaft mit den grossen Lombarden und Venetianern dieser Periode und zeigen insbesondere eine Verwandtschaft mit Mantegna.

Zur besonderen Zierde aber gereicht diesem Altarwerke die überaus reiche, höchst geschmackvolle Ornamentik, die wahrhaft blendend wirkt. Es wird hier eine Auswahl aus der reichen Fülle architektonischen Zierwerkes und Laub- und Blüthenschmuckes nach den getreuen Zeichnungen des Architecten Herrn Bergmann gegeben. Der 12 Fuss 6 Zoll hohe, 10 Fuss breite Atarschrein ist mit einer herrlichen Umrahmung versehen (Fig. 1, 2), bestehend aus organisch sich fortflechtenden Zweigen mit schwungvollen Blättern und Phantasieblumen, zwischen denen 24 Figürchen, in die Verschlingungen schön einbezogen, zum Theil aus den Blumenkelchen hervorwachsend, angebracht sind; es sind meist alttestamentarische Personen, die hier sehr sinnreich die Umrahmung des die Mensch-



(Fig. 3.)

werdung des Gottessohnes verherrlichenden Mittelstückes bilden. Man sieht unter ihnen Adam, Noah, David, Propheten, Krieger, Johannes den Täufer. Das Blumenwerk und die Figuren, welche sehr zart geschnitten und fein durchgeführt sind, erhalten durch die naturgemässe Bemalung und



(Fig. 4.)

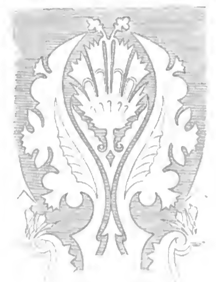
theilweise Vergoldung einen erhöhten Reiz. Die Umrahmung hat eine Art Sockel mit einem wie gepressten, flach ge-



(Fig. 5.)

schnittenen, feinen Ornament (Fig. 3). Wahrhaft prachtvoll ist die ornamentale Ausstattung der Gewänder und Para-

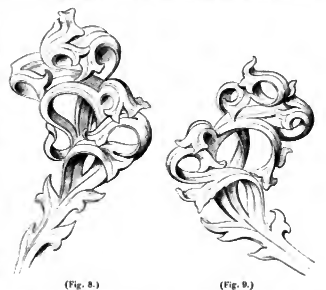
mente der grossen Figuren im Schrein; so die reiche, in schwungvolle Blätter endigende Krone, welche Gott Vater auf dem Haupte trägt (Fig. 4); (Maria hat eine zarte Blattkrone) und die Bordüre seines Mantels, die geschmackvolles Blumenwerk mit Rosen und anderen Blumen zeigt (Fig. 5, 6). Die Tiara des heil. Wolfgang ist mit Arabesken geziert und wie mit Perlen bestickt, dazwischen sehr liebliche Engelgestalten; der Saum seines Pluviales enthält Apostelfiguren unter gothischen Baldachinen in Relief, die Agraffe (monile) desselben einen Engel; das reich wie mit Edelsteinen besetzte Pastorale mit Sudarium hat das Osterlamm in der mit Krappen geschmückten Krümme, auf der Brust sieht man ein edelsteinbesetztes Kreuz, über den Handschuhen verzierte Ringe. Diese Objecte, wenn sie wirklich in Metall ausgeführt bestünden, würde man zu den schönsten Goldschmiedearbeiten zählen. Auch der Abtsstab des heil. Benedict mit herrlichem Nodus in Form von gothischen Häuschen mit Heiligenfiguren und Blattkrümme ist schön verziert. Die Postamente, auf welchen die Figuren stehen, sind ganz mit Maasswerk durchbrochen. Die Vorstellung in der Mitte ist von den beiden Figuren der Heiligen Wolfgang und Benedict je durch eine in drei Geschossen aufsteigende Spitzsäule getrennt; das erste bildet ein knieender, die Mäntelsäume Gott Vaters und der heil. Jungfrau haltender Engel, darüber ein Baldachin aus zwei geschweiften Spitzbogen mit einer Pyramide aus freien und verschlungenen Ästen; das zweite zwei singende, liebliche Engelchen, über jedem ein Baldachin; das dritte ein in die Posaune stossender Engel, dessen reicher, in zwei Absätzen aufsteigender Baldachin mit seiner Pyramide und deren Kreuzblume bis an den Rand des Schreines reicht; den organischen Abschluss findet dieser Trennungspfeiler



(Fig. 7.)

in einer luftigen, fialenförmigen Fortsetzung ober dem Altarkasten.

Die Handlung in der Mitte geht gleichsam im Himmelsdome vor, — einer Halle mit Kreuzgewölben und fünf gothischen Fenstern, mit Masswerk. Vier anmuthige Engelchen halten im Hintergrunde einen Teppich mit schönen Mustern (Fig. 7), welche eine freie Umbildung der Palmette sind, eines Musters, welches, aus dem Orient stammend, sich in mehr oder weniger eigenthümlich stylisirter Form durch die gewirkten Stoffe des ganzen Mittelalters hindurchzieht. Den Obertheil des Altarkastens über den Figuren füllen herrliche, reiche Baldachine aus, und zwar über jeder Figur je drei sich durchkreuzende geschweifte Spitzbogen (über den Seitenfiguren je zwei) mit den herrlichsten Krappen, die ganz frei sich in Blattwerk auflösen, besetzt (Fig. 8, 9), von prachtvollen Kreuzblumen bekrönt

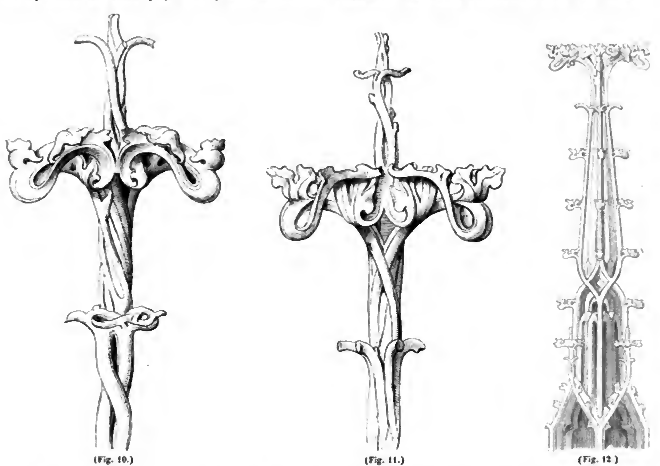


(Fig. 8.) (Fig. 9.)

und von Fialen flankirt sind, deren Pyramiden aus sich verschlingenden Ästen bestehen. Die darüber sich erhebenden frei gearbeiteten Spitzsäulen stossen oben am Schreine an. Über dem Kasten läuft eine Verzierung hin, die eine kleine Gallerie bildet aus kreuzweisen, an den Spitzen in Lilien endigenden Stäben, welche durch die angebrachten Nasen spitze Drei- und Vierpässe darstellen.

Der architektonische Aufbau über dem Schreine besteht aus fünf offenen Thürmchen, die in zwei Geschossen, deren jedes Figuren enthält, zu einer Höhe von 15 Fuss aufsteigen. Die drei mittleren sind zu einer Gruppe vereinigt, als Abschluss des ersten Geschosses, welches Christus am Kreuze mit Maria und Johannes enthält, durch geschweifte, sich durchkreuzende Spitzbogen bekrönt, worauf sie sich verjüngt fortsetzen und in Pyramiden endigen, welche aus gedrehten Ästen bestehen. Das zweite Geschoss enthält als Figuren den segnenden Gott Vater mit der Weltkugel und zwei anbetende Engel. Diese drei Spitzthürme bilden den Abschluss des Mitteltheiles des Schreines, die beiden anderen frei, einzeln sich erhebenden den der Seitentheile; sie sind von ähnlicher Anord-

nung, unten mit den Figuren des heil. Michael und Johannes des Evangelisten, oben mit zwei weiblichen Heiligen. In diesem luftigen, ganz durchbrochenen Aufbau ist die Idee des organischen Wachsthumes vorherrschend, so sehr, dass sie die Bedeutung der architektonischen Formen aufgebend, diese zum Theil aus pflanzlichen Gebilden construirt, wie die Pyramiden aus Ästen (Fig. 10, 11), was wohl durch



(Fig. 10.) (Fig. 11.) (Fig. 12.)

das Material des Holzes und den rein ornamentalen Charakter einigermassen gerechtfertigt erscheint. Übrigens ist der Eindruck, den diese, wie goldene Pflanzengebilde aufwachsenden Thürmchen, als luftiger Abschluss der massenhafteren Baldachin-Architectur des Schreines hervorbringen, ein harmonischer, wohlthätiger durch die immer grössere Leichtigkeit und das Verschwinden der Masse nach oben.

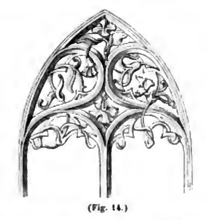
An den Schmalseiten des Schreines, nur bei geschlossenen Flügeln von vorne sichtbar, sind die rund gearbeiteten lebensgrossen Figuren der Heiligen Sebastian und Florian angebracht; sie stehen auf säulencapitälartigen Consolen, die mit durchbrochen gearbeitetem, schwungvollem Laubwerk reich geschmückt und mit vieleckigen ausgeschweiften Deckplatten versehen sind. Die beiden Ritter sind von der edelsten Schönheit, feine, jugendliche, graciöse Gestalten, die ganz den höfischen Gedichten des Mittelalters entsprechen; ihre Rüstungen zeigen die reiche, geschmackvolle Ornamentik, welche die Harnische dieser Periode (z. B. die des Erzherzogs Sigismund von Tirol in der k. k. Ambraser-Sammlung) auszeichnet. Die Ränder sind lilienartig ausgezackt, Brust und Rücken elegant cannelirt, die Achselscheiben rosenförmig, Knie und Ellbogen mit spitzen Buckeln; das zierlich geflochtene Panzerhemd ist spitz ausgezackt. Über diesen Figuren sind hohe, den oben beschriebenen ähnliche Baldachine; in der Spitzsäule des einen die heil. Margaretha, in der des anderen Katharina; den Abschluss bilden wieder mit Ästen umrahmte Pyramiden (Fig. 12).

Auch der Altarstaffel, die Predella, ist entsprechend ausgeschmückt; das geschnitzte Mittelstück mit der Darstellung der drei Könige, die ihre Gaben in prachtvollen Gefässen und Büchsen darbringen, hat eine Umrahmung aus knorrigem Blattwerk, in dem oben ein König und eine Königin in liegender Stellung angebracht sind; ersterem bringen einerseits drei junge Ritter (in der Umrahmung rechts) Weinkrüge, der letzteren bringen drei Jungfrauen Gefässe dar. Laubzüge und Figuren sind mit feiner Empfindung gearbeitet. Die Scene in der Mitte geht wie in einer gothischen Kirche vor; zwei Fenster sind mit Maasswerk geschmückt, das zu grünen und zu blühen scheint, indem sich in sehr geschmackvoller Weise Äste mit Rosen und

anderen Blumen durchschlingen (Fig. 13, 14). Viele der schönen Details dieses herrlichen Altarwerkes entgehen


(Fig. 13.)

bei der bedeutenden Höhe desselben dem Auge des Beschauers; aber schon diese Andeutungen und die abgebildeten Einzelheiten dürften einen Begriff geben von der grossen Productivität des XV. Jahrhunderts in der Orna-


(Fig. 14.)

mentik und insbesondere von der reichen Fülle geschmackvoller Ornamente des Altares zu St. Wolfgang.

Literarische Besprechungen.

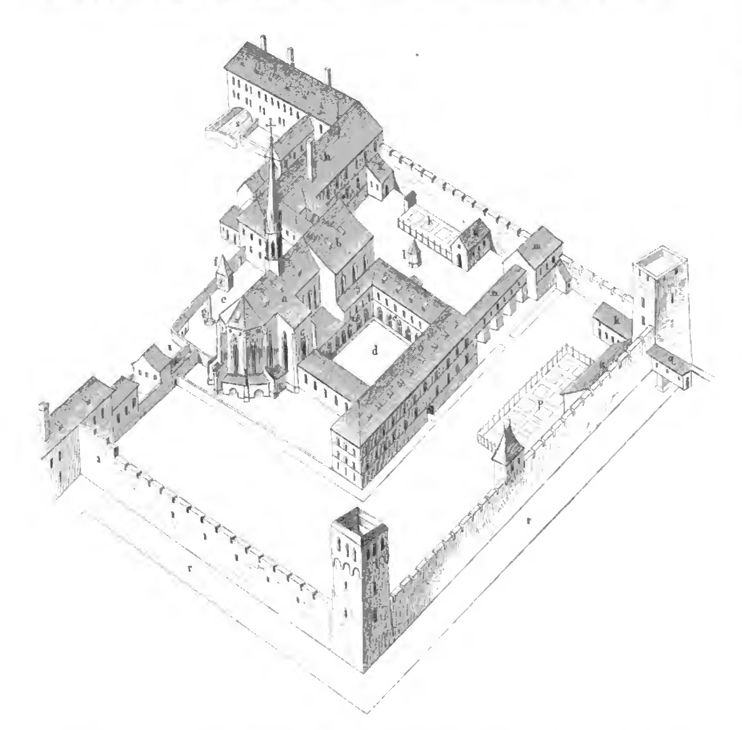
Burckhardt Dr. C., und Riggenbach Ch., Die Klosterkirche Klingenthal in Basel. (Mittheilungen der Gesellschaft vaterländischer Alterthümer in Basel VIII.) Mit 3 lith. Tafeln und 4 Holzschnitten. Basel, Bachmaier's Buchhandlung, 1860. Gr. 4°, 40 Seiten Text.

Zur Erinnerung an die vierhundertjährige Stiftungsfeier der Universität Basel liess die Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel die vorstehende Monographie über die daselbst befindliche Klosterkirche Klingenthal erscheinen, wozu der Kunstforscher L. A. Burckhardt den Text und Architekt Ch. Riggenbach die Illustrationen geliefert haben.

Klingenthal in Klein-Basel führt seinen Ursprung zurück auf ein Frauenkloster, welches im Jahre 1233 zu Huseren von vier Matronen gestiftet wurde und dessen Nonnen nach der Regel des heil. Augustins lebten. Zu Huseren blieben jedoch die Klosterfrauen nur bis zum Jahre 1253, wo sie sich nach dem nahen Pfaffenheim begaben. Im Jahre 1256 eröffnete ihnen sodann Walter v. Klingen, der Minnesänger und Freund Rudolf's von Habsburg eine neue Zukunft, indem er ihnen von seinen Besitzungen im Thale Werr fünf Mansus und das Patronatsrecht der Kirche und der Schlosscapelle überliess. Wiewohl der Convent von seiner dortigen Niederlassung her dem einen Stifter zu Ehren sich den Namen „Klingenthal" beilegte, verliess er jedoch in Folge der Fehde zwischen Rudolf von Habsburg und dem Bischof von Basel das Kloster und übersiedelte im Jahre 1274 nach Basel, wo er den Neubau der heutigen Klosteranlage begann. Zuerst baute der Convent das Dormitorium (1274), sodann die Kirche (welche 1293 eingeweiht wurde) nebst den übrigen für die Bedürfnisse des Frauenklosters erforderlichen Räumlichkeiten. Im Jahre 1278 umgab der Convent das Kloster mit einer Mauer unter bestimmten vom Rathe von Klein-Basel gestellten Bedingungen und in Folge dessen gestaltete sich der Umfang des Klosters, wie er seither geblieben ist. Es würde uns zu weit führen, die für das kirchliche Leben des XV. und XVI. Jahrhunderts bezeichnenden, interessanten Schicksale der Klosterstiftung ausführlich zu schildern; wir beschränken uns daher auf die Bemerkung, dass im Jahre 1479 aus dem Kloster Engelspforte zu Gebweiler neue reformirte Nonnen in Klingenthal eingesetzt wurden, dass diese aber bereits im Jahre 1483 den alten Frauen wieder weichen mussten und um das Jahr 1557 das ganze Kloster vom Rathe zu Basel aufgehoben wurde. Seit dieser Zeit erhielt Klingenthal eine andere weltliche Bestimmung. Das Kloster wurde zu einer Caserne, der Kreuzgang zu Küchen, die Sacristei zum Waschhaus eingerichtet und in die Kirche kamen Pferdeställe u. s. w. Eine grössere, verletzendere Profanation der ganzen ehemaligen Klosterräumlichkeiten lässt sich kaum denken.

In kunsthistorischer Beziehung haben sich die Verfasser der vorstehenden Monographie ausführlich nur mit der Kirche beschäftigt, die übrigen noch bestehenden Klosterräumlichkeiten scheinen gegenwärtig durch ihre veränderte Bestimmung keine Anhaltspunkte mehr in dieser Richtung zu bieten. Nur die Gesammtanlage des Frauenklosters haben sie in einem Holzschnitte mit Benützung des im Jahre 1615 durch M. Merian verfertigten Stadtplanes von Basel veranschaulicht. Durch die Güte des Herrn Architekten Ch. Riggenbach sind wir in der Lage, hier diesen interessanten Holzschnitt (Fig. 1) wiederzugeben, der wirklich ein getreues Bild der ganzen ziemlich ausgedehnten Klosteranlage gibt und daher für das Studium der kirchlichen Architectur des Mittelalters von Wichtigkeit ist. Die ganze Klosteranlage zerfällt in folgende auf dem Holzschnitte durch Buchstaben näher bezeichnete Bestandtheile: I. Eingang zum Kloster von der Stadt her, *a)* Klosterkirche mit dem ehemaligen Glockenthürmchen, *b)* Kirche der Gemeinde, *c)* Kreuzgang mit den Zellen der Nonnen, *d)* innerer Klosterhof, Begräbnissplatz der Nonnen, *e)* äusserer Klosterhof, Begräbnissplatz der Laien, *f)* Todtencapelle, *g)* Todtenleuchte, *h)* Hospitium und Pfründnerwohnungen mit Refectorium, Küche, Kornhaus, *i)* Verbindungsgang zwischen dem Hospitium und dem Stockwerke oberhalb der Laienkirche, *k)* Ökonomiegebäude, *l)* Brunnen, *m)* Wohnung der Priorin, *n)* Verbindungsgang zwischen dieser Wohnung und *o)* dem Conventsgebäude, in welchem zu ebener Erde Küche, Refectorium und Sprachzimmer und in den oberen Stockwerken der Capitelsaal und das Dormitorium sich befindet, *p)* Küchen- und Gemüsegarten, *q)* Steg über den Graben *r)* Graben längs der äusseren Klostermauer, *s)* Ausfluss des Teiches in den Rhein.

Die Kirche, im letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts erbaut, trägt den Charakter des frühgothischen Styles an sich und ist sehr merkwürdig in ihrer Anlage. Sie besteht aus einem ungewöhnlich lang gestreckten Chor von circa 130 Fuss Länge und 50 Fuss Höhe, mithin kürzer und niedriger als der Chor. Doch ist noch zu bemerken, dass auf der Laienkirche zwei Stockwerke gebaut waren. Der Chorbau erinnert an gleichzeitige französische Capellenbauten, wie an die erzbischöfliche Capelle zu Rheims und die St. Capelle zu Paris.



(Fig. 1.)

welcher die eigentliche Nonnenkirche bildet und gegen Westen zu durch einen Lettner abgeschlossen ist; dann aus einem Langhause, das durch acht quadratische Pfeiler in drei gleich breite und gleich hohe Schiffe getheilt, nur eine Länge von 112 Fuss und eine Höhe von 25 Fuss hatte. Dieser Theil bildete die Laienkirche und war Aber auch noch in anderer Beziehung zeigt die Klosterkirche Klingenthal ihre Verwandtschaft mit französischen Kirchenbauten, nämlich in den eigenthümlichen Köpfen der Schlusssteine, die in Deutschland zu jener Zeit nicht vorkommen. In ihren Verhältnissen und Formen ist die Kirche, der frühgothischen Epoche entsprechend.

sehr einfach; die Malerei war in Klingenthal, wie aus einem handschriftlichen Werke zu entnehmen ist, einst sehr reich vertreten, gegenwärtig hat sich davon fast gar nichts erhalten. Nach dem erwähnten Werke hat Professor Massmann im Jahre 1847 den Todtentanz veröffentlicht; die Verfasser der gegenwärtigen Schrift haben das Bild des seelenwägenden Michael, welches Gemälde im Kreuzgange nach dem Kirchenchore seine Stelle gehabt hat, veröffentlicht.

Diese wenigen Andeutungen dürften genügen, die Aufmerksamkeit unserer Fachgenossen auf diesen werthvollen historischen und archäologischen Beitrag hinzulenken und das Verdienstvolle der Arbeit der Verfasser anerkennen zu dürfen.

K. W.

Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens. Herausgegeben von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover. I. Bd. Mit 48 lithographirten Tafeln. Hannover, Karl Rümpler. 1861.

Wir haben bereits in dem II. Jahrgange der „Mittheilungen" (1857) die damals erschienenen ersten zwei Hefte des vorstehenden Werkes angezeigt. Inzwischen sind noch weitere 3 Hefte erschienen und diese zusammen bilden den Inhalt des nun abgeschlossenen ersten Bandes. Das mit Sachkenntniss geleitete Werk, ist, wie bekannt, dazu bestimmt, die Werke Dr. Puttrich's über die Denkmale der obersächsischen Lande und W. Lübke's über Westphalen zu ergänzen, indem es in einer übersichtlichen Darstellung die alten niedersächsischen Bauwerke zur Veröffentlichung bringt, welche in den beiden vorgenannten Werken nicht berücksichtigt sind. Die romanischen Baudenkmale Sachsens gehören, wie wir aus Kugler's und Lübke's Darstellungen wissen, zu den ältesten und interessantesten Deutschlands; wir finden dort schon aus dem XI. Jahrhunderte flachgedeckte Basiliken und machen die Wahrnehmung, dass sich dieselben daselbst noch am längsten und zwar noch zu einer Epoche erhalten haben, wo in anderen Ländern schon bedeutende Gewölbebauten vorkommen. In der Ornamentik der ältesten Epoche des romanischen Styles hat sich noch der Charakter der Antike, wenn auch in roher und unschöner Durchführung erhalten, während sodann in der Spätzeit des Styles wieder ein Reichthum an eleganten und sehr lebendig gestalteten Motiven auftritt. Für das Studium des Romanismus sind daher die Bauwerke Sachsens sehr wichtig und lehrreich und ohne deren Kenntniss lässt sich kaum die eigenthümliche Entwicklung und Ausbildung der romanischen Kunst in Deutschland bis in die frühesten Zeiten hinauf verfolgen.

Ein Theil des Inhalts dieses Werkes ist den Lesern der „Mittheilungen" bereits aus den Eingangs erwähnten Anzeigen im II. Bande dieser Monatschrift bekannt und wir beschränken uns daher nur darauf, die übrigen Bauwerke kurz zu besprechen. Im Kloster Bursfelde ist die Kirche eine Basilica mit doppelter Säulenstellung zwischen zwei Feldern, von der ursprünglichen Anlage aus dem XI. Jahrhundert hat sich jedoch nur das Innere in den Langwänden des Chores und des Langhauses erhalten. Eine Haupteigenthümlichkeit des Baues ist, dass die Choranlage beinahe die Hälfte der Gebäudelänge umfasst. — Klosterkirche Wilhelmshausen. Eine dreischiffige, mit einer Holzdecke versehene Kirche aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, in welcher Pfeiler mit Säulen abwechseln. — Kloster Hilwardshausen, welches wahrscheinlich im XI. Jahrhundert entstand, enthält nur noch einige Reste mittelalterlicher Architectur. — Klosterkirche in Bassum, ein romanischer Backsteinbau aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts. Die Anlage ist dreischiffig und hallenartig, mit Querschiff, halbkreisförmiger Chornische und mit schon ursprünglich bestandener Überwölbung. Die Details im Innern der Kirche zeigen, dass die Anwendung des Backsteinmaterials noch nicht consequent durchgeführt war, indem Säulenschäfte zwar aus Backsteine, die Capitäle und Basen jedoch aus Sandsteine geformt wurden. — Augustiner-Kloster zu Hammersleben, ist eine dreischiffige Säulenbasilica aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts mit flacher Holzdecke, einem weit ausladenden Querschiffe und drei Apsiden. Äusserlich ist die Hauptapsis in zwei Geschosse getheilt, von denen das obere mit drei Fenstern durchbrochen ist. Besonders reich ist das Innere an Capitälen mit phantastischen Thier-, Centauren und Menschengestalten und ein mannigfaltig geschmückter Chorschranken. Dem XIII. Jahrhundert gehört ein Ciborien-Altar im südlichen Kreuzflügel an. An einzelnen Stellen der Kirche zeigen sich Spuren der alten Bemalung des Innern. — Moritzkloster in Hildesheim, eine durch spätere Restaurationen vielfach verunstaltete Säulenbasilica aus der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts, die mit dieser Form in einer so frühen Epoche vereinzelt unter den sächsischen Kirchenbauten vorkommt. Schnaase ist daher der Ansicht, dass hier schwäbischer Einfluss vorherrschend war. — Benedictiner-Kloster Breitenau; eine langgestreckte gewölbte Pfeilerbasilica aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts mit Querschiff und fünf Apsiden, wovon zwei die beiden Querflügel abschliessen, dann doppelter Thurmanlage und einer Vorhalle und Empore im Westen. Ungewöhnlich reich ist auch hier die Ornamentik der Pfeilerdeckplatten und besteht aus phantastischen Thiergestalten, Greifen, Hunden, Vögeln und Fischen. Kirchenruine des Benedictiner-Klosters zu Burghasungen, von welcher nur mehr der gegen 80 Fuss hohe südliche Thurm erhalten ist. — Kirche zu Idensen. Eine kleine einschiffige gewölbte Kirche aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts, in welcher sich eine eigenthümliche Mischung altchristlicher mit jüngerer fast an gothische Bauweise erinnernden Motiven vorfindet. Im Westen wird die Kirche durch einen Thurm von quadratischer Grundlage, im Osten durch ein Querschiff begrenzt, um welches sich nach altchristlicher Weise unmittelbar eine Apsis anschliesst, die im Innern rund, aber nach den fünf Seiten eines Zehnecks gebildet ist. — Klosterkirche zu Drubeck, schon wiederholt beschrieben in Puttrich's Denkmalen und Kugler's kleinen Schriften. — Dorfkirche zu Drubeck, eine dreischiffige Pfeilerbasilica mit Holzdecke aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts, die ohne künstlerischen Werth ist. — Klosterkirche zu Ilsenburg, gleichfalls in Puttrich's Denkmalen ausführlich behandelt. — Kirche zu Neustadt am Rübenberge; eine alte Anlage, die jedoch durch Restaurationen so entstellt ist, dass deren ursprünglicher Charakter fast ganz verwischt ist. — Stiftskirche zu Wunstorf; eine gewölbte Basilica aus dem XII. Jahrhundert mit dem, den niedersächsischen Bauten eigenthümlichen Wechsel von Pfeilern und Säulen im Mittelschiffe; durch spätere Restaurationen hat indess die Kirche ziemlich gelitten. — Stiftskirche zu Mandelsloh, ein Backsteinbau des XII. Jahrhunderts. Dieselbe ist eine dreischiffige Pfeilerbasilica mit Holzdecke und bis auf das südliche Seitenschiff noch ganz gut erhalten. — Klosterkirche zu Mariensee werder, aus dem Schluss des XII. Jahrhunderts, eine gewölbte Basilica, welche namentlich durch die Construction der Gewölbe von architektonischer Bedeutung ist. — Kirche des Nonnenklosters Wiubrechtshausen, eine dreischiffige gewölbte Basilica mit drei gleich langen Schiffen ohne Querschiff und drei Apsiden. Höchst interessant ist die an ihrer ursprünglichen Stelle noch erhaltene romanische Kanzel, aus Quadern hergestellt.

Jedes der hier besprochenen Objecte ist illustrirt, und wiewohl die Mehrzahl der Holzschnitte etwas trocken und nüchtern behandelt sind, so bieten sie doch durch Treue und Genauigkeit der Aufnahmen dem Fachmanne für diesen Mangel einigen Ersatz.

K. W.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.



Gez. v. H. Petschnigg. Lith. v. H. Bültemayer

Gedr. i. d. k. k. Hof- u. Staatsdruckerei

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

N°. 2. | VII. Jahrgang. | Februar 1862.

Antipendium aus dem Domschatze in Salzburg.

Von Dr. Gustav Heider.

(Mit einer Doppeltafel.)

Der Gebrauch, die dem Anblicke der Gläubigen zugewendeten Seiten des Altars mit reichem Schmucke zu versehen, ist ein sehr alter und führt auf die ersten Jahrhunderte des Christenthums zurück. Die Art dieses Schmuckes selbst ist eine wechselnde, doch der Kreis der Vorstellungen bald enger, bald weiter gezogen, weist auf das heil. Opfer hin, zu dessen lebendiger Feier die Altarstätte in dem bedeutsamsten Raume der Kirche errichtet ist.

Nach dem Zeugnisse des Anastasius Bibliothecarius, der im IX. Jahrhunderte die Lebensbeschreibungen der Päpste schrieb und eine reiche Fundgrube für archäologische Forschungen bietet, waren die ältesten Altarbekleidungen aus kostbaren gewebten Stoffen in Gold und Seide, mit Darstellungen geschmückt, welche gewöhnlich der Geschichte des gekreuzigten Heilandes entnommen waren (*„Et in eodem altari fecit cum historiis crucifixi domini vestem tyriam“*)[1]) und mit der Leidensgeschichte am Ölberge beginnend bis zum Tode des Erlösers auf dem Ölberge fortschritten. Doch erwähnt Anastasius auch ausdrücklich zweier Altarbekleidungen, welche Papst Leo III. gegen Ende des VIII. Jahrhunderts an zwei Kirchen in Rom[2]) und einer dritten, welche Leo's III. Nachfolger, Papst Benedict III., der Basilica von St. Peter schenkte[3]), auf welchen die Verkündigung als Hauptgegenstand dem Beschauer entgegentrat.

Vielfache und unzweifelhafte Andeutungen aus diesem Schriftsteller stellen es sicher, dass gleichzeitig mit diesen Webereien auch gestickte Altarbehänge in Anwendung kamen, obgleich wir in dieser Beziehung nicht auf genau gekennzeichnete Beispiele hinzuweisen vermögen. Ein solches lernen wir erst aus der Beschreibung kennen, die uns von dem in Gold und Seide gewirkten Altarbehange hinterlassen ist, den die Kaiserin Agnes, die Mutter Kaiser Heinrich's IV., im Jahre 1087 nach dem berühmten Benedictinerkloster auf Monte Casino überbringen liess[1]).

Aber bereits im XI. Jahrhundert und noch mehr in den darauf folgenden XII. und XIII., als die ganze Weltlage in neue Bahnen einlenkte und sowohl im religiösen, als auch im politisch-socialen Leben ein rascher Aufschwung eintrat, kennzeichnet sich die gewaltige Macht der Kirche und ihr zunehmender Reichthum wie in allem übrigen so auch in dem Altarschmucke. Man beschränkte sich nicht mehr darauf, die Seiten des Altars mit jenen vergänglichen Stoffen zu zieren, an denen es der früheren Zeit genügte, die Altarbekleidungen entfalteten den ganzen Reichthum an edlen Metallen und Steinen oder an den technischen Künsten, wie sie in jener Zeit in hohem Schwunge standen. Eine Reihe kostbarer Werke dieser Art hat sich bis auf unsere Tage vererbt. Wir erinnern nur an das Antipendium in der Ambroggiokirche zu Mailand[2]), an die Palla d'oro im Marcusdome zu Venedig, beides Werke, die zu bekannt sind, um einer näheren Erwähnung zu bedürfen, an die Basler Altartafel, angeblich ein Geschenk Kaiser Heinrich's II. an die Kathedrale in Basel aus dem Jahre 1019; an das Frontal des Hauptaltars in der Benedictinerklosterkirche

[1]) Anast. Bibl. de vitis Rom. Pontif. Nr. 3 (Rer. Ital. Script. tom III, p. 200).

[2]) Anast. Bibl. l. c. Nr. XCVIII (Script. rer. Ital. tom III, p. 200).

[3]) Script. rer. Ital. tom III, p. 231.

[1]) Mabillon: Acta S. S. Ordinis St. Benedicti. Paris 1701. P. 11, p. 395 u. ff.; vergl. Bock, Liturgische Gewänder I, S. 181; Laib und Schwarz (Geschichte des Altars, S. 22) erwähnen dieses Antipendium in der Reihe der gewebten Werke. Die aus Mabillon a. a. O. mitgetheilte Stelle gibt unseres Erachtens darüber keinen genügenden Aufschluss.

[2]) Eitelberger in den mittelalterlichen Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates II, 30 ff.

zu Komburg in Schwaben[1]), aus Kupfer getrieben, vergoldet und reich mit Schmelz geziert; an das emaillirte, theilweise dem XII. Jahrhunderte angehörende Antipendium in der Rathhauscapelle zu Cöln[2]); an das in Goldblech getriebene Antipendium mit vielen figuralen Darstellungen in dem Münsterschatze zu Aachen, welches mit den erwähnten norditalienischen Altarbekleidungen viele verwandtschaftliche Beziehungen aufzuweisen hat; endlich an das bekannte Emailantipendium im Stifte Klosterneuburg bei Wien, das Werk eines aus Verdun stammenden Künstlers, Namens Nicolaus, aus dem Jahre 1181.

Dass auch in Frankreich und England während dieses Zeitraumes die Altartische mit gleich kostbaren Frontalien geschmückt wurden, ersehen wir aus den Aufzeichnungen gleichzeitiger und späterer Schriftsteller, die Werke selbst aber sind der Zeit, in Frankreich insbesondere den Stürmen der Revolution, zum Opfer gefallen. Wir erwähnen von solchen Kunstschöpfungen des von König Karl dem Kahlen an die Abteikirche von St. Denis gestifteten goldenen Frontales, welches Abt Suger (1082 bis 1151) bei dem Neubau dieser Kirche renoviren und durch Anbringung zweier zur Bekleidung der Seitenflächen des Altars bestimmter Platten erweitern liess; ferner des schönen Frontales in der Kathedrale zu Bayeux, welches ganz von Silber, reich vergoldet und mit Emails geschmückt war; endlich des aus späterer Zeit, nämlich aus dem Jahre 1409 stammenden metallenen Antipendiums der Abteikirche St. Germain des Près[3]).

Mit dem Eintritte des XIV. Jahrhunderts jedoch war bereits die Macht der Kirche im Sinken und die Quellen ihres Reichthumes im allmählichen Versiegen. Dies spiegelt sich auch in den Werken dieses und der folgenden Jahrhunderte immer mehr und mehr ab. Die Anfertigung von Werken von so grossem Umfange, so grossem Werthe an edlen Metallen und dem Aufwande aller technischen Künste, wie sie in dem Zeitraume vom XI. bis XIII. Jahrhundert allenthalben in reicher Fülle in's Leben gerufen wurden, unterbleibt nunmehr, es war grösstentheils dem frommen Sinne einzelner Gläubigen vorbehalten, mit ihren beschränkteren Mitteln zum Schmucke der Kirche beizutragen, die rasch aufstrebende weltliche Macht stellte sich häufig gegen die Kirche in Opposition und liess es an jenen reichen Liebesgaben fehlen, zu welchen sich die Herrscher früherer Jahrhunderte in ihrer Demuth vor der Macht und in ihrem Eifer, der Segnungen der Kirche in reicher Fülle theilhaftig zu werden, gedrängt fühlten. Die Altarbehänge dieses und der folgenden Jahrhunderte sind daher nicht mehr aus Gold oder Silber gefertigt, nicht mehr mit dem reichen Schmucke an plastischen Darstellungen, nicht mit dem Reize vielfarbigen Schmelzes geziert, man beschränkte sich auf die wohlfeileren Stickereien oder auf die gewebten Stoffe, wie sie von Alters her in Anwendung standen und auch neben den reichen Frontalien des XI. bis XIII. Jahrhunderts nie ausser Übung kamen, wie dies das gestickte Antipendium aus dem Stifte Goess, ein Werk aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, beweist[1]).

Trotzdem sind auch aus späterer Zeit einige Erzeugnisse frommer Hände auf uns gekommen, die unsere volle Bewunderung in Anspruch nehmen und dasjenige, was ihnen an Kostbarkeit des Stoffes abgeht, reichlich durch den gehobenen Kunstsinn ersetzen, welcher aus den vorgeführten Gestaltungen spricht.

Ein solches Werk ist das gestickte Antipendium, welches ein kostbares Besitzthum des Domschatzes in Salzburg bildet und dessen Genuss den weiteren Kreisen des Publicums dadurch ermöglicht wurde, dass es nebst vielen anderen Kostbarkeiten des erwähnten Schatzes dem Wiener Alterthumsvereine von dem kunstsinnigen Herrn Fürsterzbischofe von Salzburg zu der von ersterem im Jahre 1860 veranstalteten Ausstellung von Kunstgegenständen aus dem Mittelalter und der Renaissance zeitweise überlassen wurde[2]). Das durch längere Zeit über die Dauer der Ausstellung von dem Herrn Fürsterzbischofe gütigst zugestandene Verbleiben dieses Antipendiums in Wien bot dem Herrn kais. Rathe A. Camesina, der sich durch die mit musterhafter Treue durchgeführte Wiedergabe einer Reihe höchst beachtenswerther Kunstwerke um die archäologische Wissenschaft in Österreich wohl verdient gemacht hat, die erwünschte Gelegenheit, das ganze umfangreiche Antipendium sorgfältig zu copiren, diese Copie sodann im Wege der Photographie verkleinern und die Verkleinerung unmittelbar auf Stein übertragen zu lassen, so dass die Leser dieses Blattes mit der vorgeführten Tafel II eine bis auf die kleinsten Details treue Abbildung dieses Antipendiums erhalten[3]).

Dies vorausgeschickt, gehen wir auf die Beschreibung desselben über.

Es misst in seiner ganzen Länge 1 Klafter 5 Fuss 3 Zoll und ist 3 Fuss hoch, den Mitteltheil umgeben links und rechts Streifen von je $6\frac{1}{2}$ Zoll Breite, die jedoch eine

[1]) Laib und Schwartz a. a. O., S. 19 und Taf. V. — Boisserée: Denkmale der Baukunst am Niederrhein. Taf. 27 und 28.

[2]) Bock: Das heil. Cöln, Taf. XVIII, Nr. 69.

[3]) Eine nähere Beschreibung dieser Frontalien mit Angabe der Darstellungen bei Laib und Schwarz: Geschichte des Altars. Stuttgart 1857, S. 14—20. Bei Arneth: Niello-Antipendium in Klosterneuburg, ist ein reiches Verzeichniss aller sowohl bestehenden als aus Schriftquellen bekannt gewordenen Antipendien — leider jedoch ohne Kritik — zusammengestellt.

[1]) Beschrieben von F. Bock im III. Bande der Mittheilungen der Central-Commission S. 92 u. ff.

[2]) Unter Nr. 174 in dem Kataloge dieser Ausstellung kurz beschrieben.

[3]) Die bisher einzige, jedoch höchst ungenügende Abbildung dieses Antipendiums findet sich in Pelzold's Werk: Schätze mittelalterlicher Kunst aus Salzburg und Umgebung. Ein Vergleich dieser Abbildung mit Taf. II wird die Nothwendigkeit dieser erneuerten Aufnahme auch dem unbefangenen Auge in eindringlicher Weise erhärten.

spätere Zuthat sind, auf welche wir keine weitere Rücksicht nehmen.

Die ganze Fläche des Antipendiums enthält zwei horizontale Reihen von je 7 Umrahmungen in Vierpassform. Innerhalb dieser und der zwischen diesen beiden Reihen gebildeten Felder befinden sich zwanzig Darstellungen aus dem Leben Jesu, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt Christi, und zwar derart angeordnet, dass die oberste Reihe die Darstellungen von der Geburt his zur Flucht nach Ägypten, die unterste Reihe die Darstellungen von dem auf dem Ölberge betenden Christus his zur Kreuzabnahme, die mittlere endlich von der Grablegung bis zur Himmelfahrt umfasst.

In den kleinen ober- und unterhalb gebildeten Feldausschnitten sind Halbgestalten mit Spruchbändern, in den beiden Ausschnitten der mittleren Reihe links und rechts je eine Bischofgestalt angebracht.

Das ganze Antipendium ist ein bewundernswerthes und sorgfältig durchgeführtes Werk der im Mittelalter in so hohem Schwunge gestandenen Stickkunst. Den Grund bildet, wie gewöhnlich bei Arbeiten dieser Art ungebleichter grobkörniger Leinenstoff von sehr regelmässiger Textur, auf welchem mit Umrissen in blauer Farbe, wie dies aus schadhaft gewordenen Stellen ersichtlich wird, die Darstellungen von Künstlerhand vorgezeichnet erscheinen. Die Umrahmungen sind in Silber, der Grund durchaus in Gold; das Innere der Darstellungen in loser farbiger Seide (Flockseide) ausgeführt. Die Umrahmungen zeigen ein in Silberfäden ausgeführtes Würfelmuster, der Grund eine Verzierungsweise, welche dem als *opus spicatum* bezeichneten Ziegelverbande des römischen Mauerwerkes gleicht [1]) und derart ausgeführt ist, dass über unterlegte Schnüre der kräftige Goldfaden aufgelegt und an den vertieften Stellen angeheftet wurde, eine Verfahrungsweise, welche bei mittelalterlichen Goldstickereien häufig und schon frühzeitig auch bei byzantinischen Stickereien in Anwendung kam [2]). Die Darstellungen selbst sind im unregelmässigen und sehr sorgfältigen Plattstiche, zuweilen auch Flammenstich genannt, in reicher Farbenwirkung ausgeführt [3]), welche noch dermalen, wenn gleich die Länge der Zeit der Farbenfrische Eintrag gethan hat, sich erkennen lässt, allein früher, als noch die Darstellungen in vollem Reize der Farben von dem kräftig gegliederten Goldgrunde in ruhiger Umrahmung sich abhoben, gewiss auf den Beschauer einen erhebenden Eindruck geübt haben muss. Die zur Anwendung gebrachten Farben beschränken sich zwar auf weiss, weissbraun, roth, blau und grün, jede derselben tritt jedoch in jenen Abstufungen auf, welche zur Erzielung der vollen malerischen Wirkung sich als nothwendig herausstellen.

Was die Darstellungen anbelangt, müssen wir uns auf eine kurze Angabe des Inhaltes beschränken, da die Trefflichkeit der vorgeführten Abbildung ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten jedem aufmerksamen Beschauer in ausreichendem Masse ermöglicht.

A. Obere Reihe.

Wie bereits erwähnt, beginnt die Reihe der Darstellung mit:

1. Der Verkündigung. Rechts steht Maria in demüthiger Stellung, die Hände gleichsam bittend vorgestreckt, links der Engel der Verkündigung mit dem Spruchbande, worauf die Worte: „Ave Maria“ angebracht sind. Den Hintergrund bildet ein breiter Sitz mit einer Rücklehne, deren Ausgänge reich geschwungenes Blattwerk ziert. Unter dem Sitze sind Rundbogen und noch tiefer Fensteröffnungen sichtbar.

2. Anbetung der Hirten. Maria im Vordergrunde in liegender Stellung, greift gleichsam in schmeichelnder Weise nach dem Kinne des Christkindes, welches seine rechte Hand nach der Mutter streckt. Die Wiege ist ein oblonger Aufbau mit romanischen Arcaturen. Im Hintergrunde erscheinen der Ochs und Esel. Der heil. Joseph sitzt, auf einen Krückenstock gestützt, zu Füssen der Wiege und neigt sein Haupt gegen die vorgeführte Scene. Oberhalb erscheint einer der sich nahenden Hirten, ihm gegenüber eine Halbfigur mit dem Spruchbande: *„Anuncio vobis s(alvatorem) mundi“*.

3. 4. 5. Anbetung der heil. drei Könige in drei Feldern dargestellt.

3. Maria, auf einem Kissen sitzend, das Haupt bekrönt, hält in der rechten Hand eine Kugel, mit der linken das neben ihr stehende Christkind umschlungen, welches das Haupt, mit dem Kreuznimbus geschmückt, gegen die auf dem vierten Felde dargestellten heil. drei Könige wendet. Zur Seite Mariens und gleichsam über die Gruppe vorschauend, steht auf seinen Krückenstock gelehnt der heil. Joseph. Den Hintergrund bildet ein zu beiden Enden herabwallender Vorhang. In den Lüften erscheint ein Engel, nach dem Leitsterne deutend.

4. Von den heil. drei Königen kniet der vorderste, mit den Händen das Weihgeschenk in Form eines Ciboriums dem Christkinde darbietend, die Krone hängt über dem linken Arm. Die beiden anderen Könige, in den Händen gleichgestaltete Gefässe haltend und das Haupt noch bekrönt, scheinen im Gespräche mit einander begriffen. Rechts hinter ihnen steht, dem folgenden Felde zugewendet, eine kleine Gestalt, einen Stock in der Hand, mit der anderen den auf dem

---

[1]) Vergl. Krieg von Hochfelden: Geschichte der Militärarchitectur Stuttgart 1859, S. 124, Fig. 68.

[2]) Bock. Liturgische Gewänder S. 204 u. ff.

[3]) Den Gegensatz dieser Stichweise bildet der ruhige regelmässige petit-pointe-Stich oder Bilderstich, in welchem die schönsten Bildwerke des XV. Jahrhunderts, namentlich der *Toison d'or*-Ornat aus der burgundischen Zeit, ausgeführt sind.

5. Felde dargestellten 3 Pferden, welche sich unruhig aufbäumen, gleichsam Ruhe gebietend.

Bemerkenswerth ist, dass sowohl die Krone Mariens, wie auch jene des ersten Königes, die Weihgefässe sämmtlicher, ferner auch der auf dem dritten Felde oberhalb sichtbare Stern und die Krone des Pilatus auf dem 10. Felde plastisch in vergoldetem Silber dargestellt erscheinen; in gleicher Weise waren auch die dermalen fehlenden Kronen der beiden anderen Könige wie auch des Propheten Jesaias im vierten Ausschnitte oberhalb gebildet; von diesem Verfahren, zum grösseren Glanze der mittelalterlichen Werke der Stickerei durch aufgenähte Goldschmiedarbeiten beizutragen, wurde häufig bereits im XIII. Jahrhunderte Gebrauch gemacht und ein so geschmücktes Werk als *„opus anglicanum"* ohne Zweifel aus dem Grunde bezeichnet, weil in England zuerst die Verbindung der Stickerei mit den Erzeugnissen getriebener oder emaillirter Arbeiten der Goldschmiedekunst in Aufnahme kam [1]).

6. Darstellung im Tempel. Maria hält mit beiden Händen das aufrechtsitzende Kind über die Altarfläche, Simeon nimmt auf der anderen Seite des Altares stehend mit den vom Mantel bedeckten Händen die Opfergaben in Empfang. Im Hintergrunde steht die heil. Anna.

7. Flucht nach Ägypten. Maria auf dem Esel sitzend, hält das Kind, welches schmeichelnd seine linke Hand zum Gesichte Mariens erhebt, der heil. Joseph, die Zügel in der rechten Hand haltend, ein kleines Bündel auf einem Stocke über der Schulter tragend, wendet seinen Kopf zurück.

B. Untere Reihe.

8. Christus auf dem Ölberge. Christus kniet links, die Hände betend erhoben, der Kopf Gott Vaters neigt sich zu ihm herab. Rechts ist die Gruppe der drei Apostel. Johannes und Petrus schlafen. Jacobus erwacht und scheint Petrus zu wecken.

9. Judas Verrath. Judas umarmt und küsst Christum, welcher gleichzeitig von den Kriegsknechten gefasst wird. Die Panzerhemden der letzteren sind in Silberfäden gestickt.

10. Christus vor Pilatus. Christus mit gebundenen Händen wird von einem Kriegsknechte dem Volke vorgeführt. Pilatus rechts, etwas im Hintergrunde, wäscht seine Hände in einem Becken, welches eine kleine Gestalt emporhält.

11. Geisselung. Die Hände des entblössten Christus werden mittelst eines Strickes an die in der Mitte stehende Säule von einem Henkersknechte gebunden, zwei andere führen Ruthenstreiche nach ihm.

[1]) Bock a. a. O. 209.

12. Kreuztragung. Christus von zwei Kriegsknechten umgeben trägt das Kreuz, ein Henkersknecht voran zieht den um den Leib Christi gewundenen Strick an sich.

13. Christus am Kreuze. Christus, zusammengesunken, beide Füsse mit einem Nagel durchbohrt, hängt an dem Kreuze, links steht Maria, die Hände betend gefaltet, rechts kniet Johannes, gleichfalls betend. Im Hintergrunde rechts ein Krieger, links eine bürgerliche Gestalt.

14. Kreuzabnahme. Der Leichnam Christi ruht im Schosse Mariens, welche den Kopf mit beiden Händen hält und an ihr Gesicht drückt. Der Jünger Joseph von Arimathäa hält knieend die Füsse Christi und neigt sich küssend auf dieselben herab. Rechts vom Kreuze, an welchem die Leiter lehnt, stehen der h. Johannes, die Hände trauernd über der Brust gefaltet, hinter ihm ein Henkersknecht mit der Zange. Hinter Marien erscheint Maria Magdalena in sitzender Stellung, das Haupt trauernd auf die Hand gestützt.

C. Mittlere Reihe.

15. Grablegung. In ähnlicher Situation wie auf 14 wird der Leichnam Christi von Maria und Joseph in das offene Grab gelegt, dessen Vorderfläche mit fensterartigen Öffnungen geziert ist. Im Hintergrunde stehen Johannes und Maria Magdalena.

16. Auferstehung. Christus stehend, nackt, um die Schultern einen Mantel, mit der Rechten segnend, in der Linken die Kreuzesfahne haltend, steht im Begriffe, aus dem geöffneten Grabe zu steigen, bei welchem zwei schlafende Krieger liegen.

17. Jesus und Maria Magdalena. Zu den Füssen Christi, welcher mit der Rechten segnet, in der Linken die Kreuzesfahne hält, kniet Maria Magdalena in betender Geberde. Hinter Christus steht ein ornamental behandelter Baum.

18. Befreiung der Voreltern aus der Unterwelt. Christus steht vor einem Baue mit zwei Thüröffnungen, aus welchem zwei nackte Gestalten von Flammen umgeben, heraustreten; die eine derselben fasst Christus bei der Hand, Oben ragt aus dem Baue die Gestalt eines nackten Teufels, welcher sich erbosst gegen Christus wendet. Hinter Christus liegen die Thürpforten, deren Beschläge das bekannte Lilienornament zeigen [1]).

19. Christus erscheint sämmtlichen Aposteln. Christus die Worte sprechend: „Sehet meine Hände und Füsse" zeigt, von sämmtlichen Aposteln umgeben, einem derselben, der vor ihm kniet, die Wundmale der Handflächen.

[1]) Diese Scene sollte in der historischen Reihenfolge eigentlich vor der Auferstehung erscheinen.

20. Himmelfahrt. Maria und Johannes, von sämmtlichen Aposteln umgeben, knieen im Mittelgrunde. Auf der Bergeshöhe über ihren Häuptern erblickt man die Fussspuren Christi, er selbst ist im Aufschweben begriffen, nur mehr der untere Theil des Leibes ragt aus der Wolkenschichte herab.

D. Nebengestalten.

Die in den Ausschnitten der oberen Reihe angebrachten Halbfiguren geben auf ihren Spruchbändern Prophetensprüche des alten Testamentes, welche sich durchgehends auf die darunter angebrachten Darstellungen beziehen, während die in den unteren Ausschnitten dargestellten Halbfiguren auf ihren Spruchbändern Stellen aus den Evangelien enthalten, welche im Kurzen die oberhalb angeführten Scenen darlegen.

Diese Bandinschriften lauten:

a) zur Verkündigung:
Ecce virgo concipiet et pariet filium (Jesaias VII, 14).
Novum faciet dominus super terram, mulier (Jeremias XXI, 22).

b) zur Anbetung der heil. drei Könige:
Orietur stella ex Jacob et (consurget virgo de Jsrael) Numeri XXIV, 17.
Omnes de Saba venient, aurum (et) thus (defferentes). Jesaias L. X, 6.
Dromedarii madian et epha (Jessias L. X, 6).
Hodie stella magos duxit ad pro . . (eine nicht auffindbare Stelle).

c) zur Flucht nach Ägypten:
Ex Egypto vocavi (filium meum) (Oseas XI, 1).
Descende in Egyptum (Genes. XLVI, 3 — Josue XXIV, 4)[1].

d) zum Ölberge:
Surgite et orate. (Lucas XXII, 46).
Invenit eos dormientes prae tris(titia) (Lucas XXII, 45).

e) zur Gefangennehmung:
Tamquam ad latronem existis cum (gladiis) (Mathaeus XXVI, 55).

f) zur Führung vor Pilatus:
Pilatus lavit manus suas (Math. XXVII, 24).

g) zur Kreuztragung:
Angariaverunt eum, ut tollent crucem (Math. XXVII, 32).
Imposuerunt illi crucem (Luc. XXIII, 26).

h) zur Kreuzabnahme schliesslich:
Joseph ab Arimathia petiit (Luc. XXIII, 50).
Involvit eum (Luc. XXIII, 53).

In den beiden Feldausschnitten zur Seite der Mittelreihe sind je eine Bischofsgestalt mit Buch und Pastorale, mit einer Casula bekleidet, das Haupt nimbirt und mit einer niederen Mitra bedeckt, angebracht.

Die beiden Seitenstreifen endlich enthalten innerhalb kleiner runder Medaillons je sieben Brustbilder von Heiligen, deren Gesichter durchaus den Darstellungen innerhalb zugewendet sind.

Was den Kunstwerth unseres Antipendiums anbelangt, so nimmt dasselbe an und für sich und im Vergleiche mit gleichzeitigen Stickereien unbedingt eine beträchtliche Stufe ein. An demselben lässt sich in bemerkenswerther Weise der Fortschritt erkennen, welchen die Kunst des Stickens im Verlaufe der Jahrhunderte und zwar immer parallel mit der eigentlichen Malerei, auf deren Nachahmung es wesentlich abgesehen ist, genommen hat. Während auf den Stickereien des XII. und XIII. Jahrhunderts in den Gewandungen nur Ein Localton angebracht ist und die Schattirungen durch dunkle Linien (gewöhnlich im Kettenstiche) angedeutet erscheinen, ein Verfahren, wodurch sie den gleichzeitigen Miniaturen völlig entsprechen, sehen wir auf unserem Antipendium auch bereits die Faltungen der Gewände und das übrige Nebenwerk in dunkleren Farbentönen ohne eigentliche Abgrenzung von dem Localtone durchgeführt, wodurch ein erhöhter malerischer Effect erzielt wurde. Diesem entsprechend steigern sich auch die technischen Hülfsmittel. An die Stelle des in früherer Zeit häufig in Anwendung gebrachten Zopf- und Flechtenstiches, der beispielsweise auf den St. Pauler Gewändern überwiegend und fast ausschliesslich zur Anwendung gebracht erscheint[1]), und nur eine begrenzte Farbenwirkung zulässt, tritt der unregelmässige Plattstich ein, welcher es zulässt, in freierer Weise die Abstufung von Farbetönen durchzuführen und die sonst dunkel eingefügten Zeichnungsumrisse durch regelrechte Schattirung zu ersetzen. Die höchste Steigerung des Malerischen ist jedoch auch auf unserem Stickwerke noch nicht erreicht, es folgt genau den von der eigentlichen Malerei erhaltenen Anregungen, wie dies ein Vergleich des Salzburger Antipendiums mit gleichzeitigen Miniaturen, wie z. B. mit denen der *Concordantia Caritatis* im Kloster Lilienfeld aus dem XIV. Jahrhunderte unzweifelhaft herausstellt[2]). Den Gipfelpunkt erreicht die fortschreitende Entwickelung der Kunst des Stickens erst im XV. Jahrhunderte, wo sie sich auf gleiche Höhe mit den Werken der Malerei stellt und dem entsprechend auch neue technische Hülfsmittel ins Leben ruft, welche ihr erlauben, bis an die Grenze des Erreichbaren herauszutreten. Beweise hiefür liegen mannigfache vor; wir verweisen nur auf die beiden aus Burgund stammenden und in der kais. Schatzkammer in Wien aufbewahrten Antipendien aus der Mitte des XV. Jahrhunderts[3]), welche, von Künstlerhand gezeichnet, den

[1]) Über den Bezug dieser Prophetenstellen zu neu-testamentlichen Begebenheiten, vergl. Beiträge zur christlichen Typologie im V. Bande des Jahrbuches der k. k. Central-Commission.

[1]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission, Bd. 4, S. 111 u. ff.

[2]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission, Bd., 5 Taf. 3 und 5

[3]) Sacken, die burgundischen Gewänder in der k. k. Schatzkammer. (Mitth. d. k. k. Central-Commission, Bd. 3, S. 117 u. ff.)

malerischen Effect durch eine Stichweise (den sogenannten Bilderstich) steigern, in welchem auch die feineren Übergangstöne angedeutet sind, wie sie in den Malereien dieses Zeitraumes zur Entwickelung gelangt sind. Von hier ab beginnt nach und nach an die Stelle der Kunst eine Künstelei zu treten, und diese charakterisirt den immer rascher hereinbrechenden Verfall dieses Kunstzweiges.

Schon aus dieser flüchtigen Darstellung haben wir sichere Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung des Salzburger Antipendiums gewonnen, welches seinem technischen Verfahren nach ohne Zweifel dem XIV. Jahrhunderte angehört.

Damit stimmt auch der Charakter der Darstellungen vollkommen zusammen. Dieselben zeigen zwar manche Züge, die bei dem ersten Blicke ein höheres Alter könnten vermuthen lassen, insbesonders sind es die bei einzelnen Geräthen und dem Nebenwerke auftretenden architektonischen Formen, die ein kräftiges Nachklingen der romanischen Kunstperiode aufweisen, daneben aber zeigt die ganze Reihe der figuralen Darstellungen unzweifelhaft den Typus des XIV. Jahrhunderts und legt einen schon sehr entwickelten Sinn für Gruppirung dar. Auch fehlt es nicht an einzelnen Zügen tieferer Gefühlsweise, wie sie auf früheren Werken nur selten anzutreffen sind. Wir erinnern nur an den schönen Ausdruck der Innigkeit mütterlicher Liebe, wie er in den Scenen der Geburt, der Flucht nach Ägypten, der Kreuzabnahme und Grablegung hervortritt; ferner an das gemüthliche Beisammensein der heil. Familie in Erwartung der heil. drei Könige.

Für diese Zeitbestimmung spricht weiter auch die Darstellungsweise der Prophetengestalten. Diese sind nicht mehr die ideal gehaltenen Gestalten des XII. und XIII. Jahrhunderts, es kommt in ihnen bereits in unzweideutiger Weise der bürgerliche Charakter der späteren Zeit zur Geltung, ein Zug der Individualisirung, der sich nicht verkennen lässt und so ziemlich alle Darstellungen des XIV. und XV. Jahrhunderts durchdringt[1]). In ganz gleicher Weise sind auch jene Halbfiguren gebildet, welche in dem unteren Ausschnitten angebracht sind und welche nach den Aufschriften der von ihnen gehaltenen Streifen wohl Apostelgestalten darstellen sollten, aber ganz von jenem Typus abweichend sind, in welchem wir dieselben sonst in diesem Zeitraume zu sehen gewohnt sind.

Wir haben diese Andeutungen vorausgeschickt, weil einerseits eine Tradition, die in Petzold's Werke zur Richtschnur genommen wurde, die Zeit der Anfertigung dieses Antipendiums auf die heil. Kunigunde, die Gemahlin Kaiser Heinrich II., zurückführt[1]) und andererseits auch die auf den Weihgefässen der heil. drei Könige eingravirten Aufschriften uns über die eigentliche Entstehungszeit nicht völlig ins Klare setzten.

Letztere enthalten ausser den Namen der heil. drei Könige, von welchen je einer auf einem Gefässe und zwar in folgender Reihenfolge: Caspar, Baltasar, Melchior angebracht ist, nachfolgende Legende:

Presul Fridricus Leibncensi sanguine natus hoc opus aptavit altari quod decoravit. Seidlid de Petovia me paravit.

Eine Reihe von Zweifeln ruft diese Aufschrift wach, wenn man sie für die Zeitbestimmung unseres Kunstwerkes als unbedingt massgebend betrachten möchte.

Es ist bekannt, dass ein Friedrich aus dem steirischen Geschlechte der Leibnitze vom Jahre 1315 bis 1338 Erzbischof von Salzburg war, allein keine Sylbe der Inschrift nennt ihn als den Besteller oder Käufer des Antipendiums, er hat nach dem Wortlaute: *hoc opus aptavit altari*, blos dessen Verwendung für den Altartisch ermöglicht — ja es schiene daraus hervorzugehen, dass es schon früher, jedoch ohne noch die neue Verwendung gehabt zu haben, bestanden habe.

Die späteren Worte: *Seidlid de Petovia me paravit* enthalten zwar scheinbar den Namen des Anfertigers, allein nur um neue Zweifel wachzurufen; es wäre wohl auch möglich, dass dies nur der Name des Goldschmiedes ist, der die Gefässe und Kronen anfertigte, mit welchen das schon von Alters her bestandene Antipendium vom Erzbischofe Friedrich geschmückt wurde, und dass der Ausdruck: *aptare* eben nur auf diesen Schmuck zu beziehen sei[2]).

Kurz — aus dieser Inschrift wissen wir keinen endgiltigen Beweis abzuleiten und vertrauen vielmehr der Kraft jener Beweisführung, die sich aus dem Kunstcharakter unseres Werkes unmittelbar ergibt und welche dem Kundigen keinen Zweifel übrig lässt, dass es aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stamme.

Was die einstige Bestimmung desselben betrifft, glauben wir eine Vermuthung nicht übergehen zu sollen, die sich bei genauerem Einblicke in die Anordnung der Darstellungsreihen in natürlicher Weise aufdrängt. Während nämlich für jede Begebenheit aus dem Leben Christi nur ein Feld zur Darstellung bestimmt erscheint, sind der Vorführung der Anbetung der heil. drei Könige drei zusammenhängende Felder in jener Weise gewidmet, wie wir diese

[1]) Man betrachte nur beispielsweise die Kopfbedeckungen dieser Propheten im Zusammenhalte mit Falke's Abhandlung über die männlichen Kopftrachten im V. Bande der Mitth. der k. k. Central-Commission S. 185 ff. Auch stimmen diese Gestalten genau mit jener Darstellungsweise überein, welche wir in der *Biblia pauperum* aus dem Stifte St. Florian und in der *Concordantia caritatis* aus dem Stifte Lilienfeld — beides Erzeugnisse des XIV. Jahrhunderts — antreffen. (Siehe die Tafeln I, II, V und VI in den Beiträgen zur christl. Typologie. Jahrbuch der k. k. Central-Commission, Bd. V.)

[1]) Petzold a. a. O.

[2]) Erzbischof Friedrich hat der Archäologie auch noch weitere Räthsel hinterlassen. Wir erinnern nur an die Aufschrift des schönen Taufbeckens im Salzburger Dome (Mittelalt. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, Bd. I, S. 188).

Scene auch auf dem *Altare portatile* im Stifte Admont dargestellt finden [1]). Die heil. drei Könige selbst nehmen sowohl das mittlere dieser drei Felder, wie auch die Mitte der ganzen oberen Reihe ein und treten sowohl durch diesen Umstand, wie auch dadurch, dass vorzüglich auf diesem Mittelfelde der reichste Schmuck des früher erwähnten *„opus anglicanum“* angebracht erscheint, dem Beschauer in so bedeutsamer Weise entgegen, dass es den Anschein hat, als ob diese Darstellung von dem Anfertiger des Antipendiums als der eigentliche Mittelpunkt ins Auge gefasst worden sei — entweder weil dieses Antipendium etwa die Bestimmung hatte, einen den heil. drei Königen gewidmeten Altar der früher bestandenen Domkirche [2]) zu schmücken oder weil dieses Antipendium vorzugsweise bei der Feier des heil. Dreikönigsfestes in Anwendung zu kommen die Bestimmung hatte.

Da die Anzahl gestickter mittelalterlicher Antipendien, welche bis auf unsere Tage sich erhalten haben, eine sehr beschränkte ist, so glauben wir schliesslich dem Leser einen Dienst zu erweisen, wenn wir von den uns bisher bekannt gewordenen in kurzen Worten Rechenschaft geben.

Es sind dies folgende:

1. Das Antipendium aus dem Stifte Goess in Steiermark, ein Werk der Äbtissin Kunigunde aus dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts, dessen Hauptvorstellungen die Verkündigung und die Anbetung der heil. drei Könige in drei Medaillons bilden [3]).

2. Die Altardecke im Museum vaterländischer Alterthümer zu Dresden, gleichfalls aus dem XIII. Jahrhunderte, welche auf der linken Seite in bunt eingefassten Kreisen die Brustbilder der bedeutendsten Vorfahren Christi, und zwischen ihnen den gekreuzigten Heiland, auf der rechten in neun Kreisen ebenso viele Darstellungen aus dem Leben Christi bis zum Gange auf Golgatha enthält [4]).

3. Die Altarbekleidung aus der Stadtkirche zu Pirna, dermalen gleichfalls in dem vorerwähnten Museum zu Dresden, aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts, ohne Zweifel eines der bedeutendsten und schönsten Werke mittelalterlicher Stickkunst. Der mittlere Theil der Darstellung zeigt die Krönung Mariens durch Christus mit den Gestalten des Evangelisten Johannes zur Rechten und des Täufers Johannes zur Linken, von reicher architektonischer Einfassung umschlossen. In gleicher Weise erscheinen zu jeder Seite noch je vier Heilige. Andere Heilige sind im Brustbild innerhalb des Ornamentes angebracht, welches oben und zur Seite die Darstellungen abschliesst [1]).

4. Fast gleichzeitige Kunstleistungen der Nadelmalerei und ebenbürtige Seitenstücke des Salzburger Antipendiums sind zwei *pallia altaris* im Zitter des Domes zu Halberstadt, die ebenfalls von Kreisen umschlossen, mehrere Scenen aus dem Leben des Herrn zur Ansicht bringen [2]).

5. Ein anderes gesticktes, gleichfalls dem XIV. Jahrhunderte angehörendes Antipendium, über dessen Darstellungsweise jedoch bis jetzt nichts Näheres bekannt wurde, wird im Domschatze zu Ascoli aufbewahrt [3]).

6. Der Mitte des XV. Jahrhunderts gehören die beiden prachtvollen aus Burgund stammenden Antipendien an, welche in der k. k. Schatzkammer zu Wien aufbewahrt werden. Die Mittelvorstellung des einen zeigt in grossartiger Auffassung die Dreieinigkeit, jene des zweiten die Vermählung der heil. Katharina mit dem Jesuskinde. Neben diesen grösseren Darstellungen sind auf jedem Antipendium inzwei Reihen sechs Propheten und sechs Apostel dargestellt [4]).

7. Vier gestickte Antipendien endlich aus späterer Zeit werden in der Kirche St. Sauveur zu Brügge aufbewahrt, von denen eines die heil. Jungfrau, umgeben von den Kirchenvätern, ein anderes Christum am Kreuz, zur Seite Maria und Johannes, in den Ecken die Symbole der 4 Evangelisten zeigt [5]).

---

[1]) Mitth. d. k. k. Central-Commission, Bd. V, S. 21 und Taf. I.

[2]) In den Räumen derselben befanden sich 20 Altäre, und zwar in der Krypta 2, in der Kirche und den Nebencapellen 18 (Mezger: Hist. Salisb. 1107 ff.); bei dem Brande des Jahres 1598, welcher den Anlass für den dermaligen Neubau bot, blieben sämmtliche Altäre verschont (Mezger 652) und diesem Umstande haben wir ohne Zweifel die Erhaltung des Antipendiums zu danken.

[3]) Mitth. d. k. k. Central-Commission III, 92.

[4]) Schulz und Klemm: Führer durch das Museum vaterländ. Alterthümer zu Dresden. 1856. S. 29.

[1]) Schulz und Klemm a. a. O. S. 42, mit einer sehr guten Abbildung des Mitteltheils. Die Verfasser sehen in diesem Werke eine Verwandtschaft einerseits mit den Werken der frühen Cölner und Westphälischen Schule, anderseits mit den toscanischen Meistern Giotto und Simon Martini. Viollet-le-Duc (*Dictionnaire du Mobilier français* Paris 1858. S. 199) erklärt es ohne weiters für ein Werk der französischen Malerschule, von deren Vorhandensein freilich bis nun wenig genug verlautete.

[2]) Nach mündlicher Mittheilung des Herrn Conservators F. Bock.

[3]) Schulz und Klemm a. a. O. S. 44.

[4]) Sacken: Der burgundische Messornat (Mitth. d. k. k. Central-Commission III, 117.

[5]) Inventaire des objets d'art et d'antiquité de la Flandre-occidentale. Cathedrale de S. Sauveur à Bruges. Bruges 1848. S. 81. Nr. 4—7. Einige kurze Andeutungen über das Vorhandensein gestickter Antipendien in französischen Kirchen enthält der Artikel: „Parement“ in dem früher erwähnten Werke Viollet-le-Duc's.

Die Künstlermönche im Mittelalter.

Von Anton Springer.

(Nach der lateinischen Abhandlung des Verfassers: *de artificibus laicis et monachis medii aevi* bearbeitet.)

(Schluss.)

Mit der Aufzählung und Untersuchung der Künstlernamen, die sich in Inschriften erhalten haben, ist unsere Aufgabe noch keineswegs geschlossen. Eine ungleich grössere Summe von Künstlernamen kann aus den Urkunden ausgegraben werden. Mag bei Wenigen sich eine Hindeutung auf bestimmte Worte vorfinden; wenn nur ihr Stand, ob Laie, ob Cleriker, erkennbar ist, bleiben sie uns willkommen.

I. Baukünstler und Bauhandwerker.

VIII. und IX. Jahrhundert.

Einhard. 770 geboren in Fulda und dann in der Hochschule der karolingischen Pfalz erzogen, 884 gestorben. Nicht blos der von Alcuin und Walafrid Strabo [1]) bezeugte Beinamen Beseleel, sondern auch die Grabschrift, die Hrabanus Maurus auf ihn verfasste [2]), die Nachricht in der Abtsgeschichte von Fontanelle, dass er der Vorgesetzte des Bauaufsehers war [3]) und endlich eine Stelle in einem seiner Briefe an seinen Sohn Vussinus [4]) beweisen Einhard's Fachkenntnisse in der Architectur. Wie weit er an der Errichtung der bekannten karolingischen Bauwerke unmittelbaren Antheil genommen, lässt sich natürlich nicht entscheiden, wohl aber behaupten, dass seine Kunstbildung, wie sein Wesen und seine Thätigkeit überhaupt keineswegs den mönchischen Charakter besitzen.

Ratgar. Des Abtes Baugolf Nachfolger in Fulda, 817 abgesetzt, bereits Baugolfs Rathgeber, im Abtskataloge und Necrologium [5]) als sapiens architectus bezeichnet. Es ist derselbe Ratgar, über dessen Baulust und geringes klösterliches Treiben sich die Fuldenser Mönche in dem bekannten Libellus supplex, Carolo Magno porrectus beschwerten.

Eigil. Ratgar's Nachfolger in der Abtswürde, muthmasslich derselbe, welcher Säulenmodelle aus Elfenbein nach antikem Muster angefertigt hatte, welche Einhard's Söhne aus Verständniss Vitruv'scher Ausdrücke erläutern sollen [6]). Im Necrologium heisst es von ihm: „ecclesiam rotundam mira arte typice composuit, uno lapidi tota domus imminens subterius, uno lapide tota superius conclusa“ [1]).

Rachcholf. Mönch aus Fulda, der nach Candidus Zeugniss dem Baue der Eigil'schen Kirche vorstand.

X. Jahrhundert.

Anstaeus (c. 973). „Architecturae non ignobilis ei peritia defuit, ut quicquid semel desposuisset in omnibus locorum et aedificiorum simmetriis vel commensurationibus, non facile cuiusquam argui posset ann. 1520“ [2]). Er wurde erst im späteren Alter Mönch und starb als Abt von S. Arnulph in Metz.

Helfridus caementarius sive carpentarius tempore Erluini ep. C. 995 in Cambray [3]).

Luitolph (977). Abt von Corvey, von dem es in den Korbeier Annalen heisst: reparat et dilatat templa in Gadelhem [4]).

XI. Jahrhundert.

Hubaldus in Stablo, cuis ingenio et labore opus (der Bau des Abtes Poppo 1020—1048) satis processit, wird bei dem Baue beschädigt [5]).

Thietmar in Soblo, mit Beseleel verglichen, magister lathomorum vel carpentariorum [6]).

Edemeramus. Mönch von Tegernsee unter Abt Ellinger (1017) „carpentarius et custos ecclesiae“, dessen Hilfe der Abt bei der Einwölbung der Apsis in Anspruch nahm [7]).

Benno, Bischof von Osnabrück „architectus praecipuus caementarii operis solertissimus erat dispositor“ [8]), bekannt durch seine Sicherungsarbeiten am Dom zu Speier (1068—1088) und den von ihm geförderten Burgenbau in Sachsen.

Gerardus. Bischof von Cambray (1076—1092) „adhuc unum opus ut sapiens architectus fecit, eccl. C. Mariae reformavit“ [9]).

Otto quidam nobilis tum architectus nach dem Brande von 1090 bei dem Wiederbau der Lorscher Kirche thätig [10]).

---

1) Alcuin Opp. I. p. 126 ep. LXXXV.

2) Epitaphium Einhardi: — quem Carolus princeps propria nutrivit in aula, per quem et confecit multa satis opera.

3) Chronicon Fontanell. Spicil. II. p. 279: Exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio sub Heinhardo Abbate viro undecunque doctissimo (Angilbertus) constitutus est.

4) Ep. ap. Duchesne ep. 30 p. 701: Misi tibi verba et nomina obscura ex libris Vitruvii, quae ad praesens occurrere poterant ut eorum notitiam ibidem proquireres. Et credo, quod eorum maxima pars tibi demonstrari possit in capella quam domnus E. (Eigil) columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit.

5) Catalog. Abt. Fuldens. bei Böhmer Fontes III. 161.

6) Duchesne ep. 30 p. 701.

1) Böhmer, Fontes III. p. 162. cf. liber fratrum mortuorum bei Dronke, Traditiones et antiqu. Fuldenses p. 163.

2) Vita Johanis Gorgiensis bei Pertz SS. IV. p. 355 ff. c. 66 cf. Mabillon Acta SS. O. S. B. VII. ad. a. 973.

3) Gesta epp. Cameracensium I. II. bei Pertz SS. VII. p. 433.

4) Ann. Corbienses ad. a. 937 bei Leibnitz SS. rerum Brunsv. I. II p. 302.

5) Vita Popponis bei Pertz SS. XI. p. 306.

6) Ebend. p. 314.

7) Pez Thes. III. P. III. 510.

8) Vita Bennonis auctore Norberto bei Pertz SS. XII. p. 63.

9) Gesta Epp. Cameracens Contin bei Pertz SS. VII p. 499 ff c. 9.

10) Chron. Lauresh. ap. Freher SS. I. p. 135.

Plober, ein Friese „latomus peritissimus", der 1099 den Erzbischof Konrad von Utrecht ermordete [1]).

Otto, Bischof von Bamberg, dessen wichtigste Lebensereignisse zwar schon in das zwölfte Jahrhundert fallen, muss als Künstler noch dem eilften zugerechnet werden, da ihm 1097 das Bauregiment in Speier mit dem Bemerken, „ut tam opifices quam magistri eorum illi parerent" übertragen wird [2]).

Herluin, nachmals 1708 Abt von Bec hat noch als Laie nicht blos den Bau der Kirche von Burnevilla geleitet, sondern auch an demselben werkthätig theilgenommen. Das Erdegraben, Steine schleppen, die Handarbeit dürfte bei dem frommen aber wenig gebildeten Manne, der erst im vierzigsten Jahre die Grammatik lernte, die Hauptsache gewesen sein [3]).

Blitherus in Canterbury 1091, „artificum magister templique spectabilis magister" [4]).

Odo neben dem Prior und Pförtner des Klosters Miciae als studiosus operis inceptae fabricae ordinator 1025 erwähnt [5]).

Leduinus, Abt von St. Vaast bei Arras, aedificandi peritus [6]).

Lanfred, der Erbauer des Schlosses Tory, „architectus, cujus ingenii laus super omnes artifices, qui tum in Gallia erant, transcenderat" [7]), der von der Gemahlin Rudolph's, Gräfin von Bayeux, Aldereda enthauptet wurde, damit er seine Kunstfertigkeit keinem Feinde zuwenden könne.

Bruningus monachus und excellentissimus vir, der auf Geheiss des Abtes Gezo von Breme die Apsis der K. S. Andrea zu Turin erbaute [8]).

Unbestimmter lauten die Nachrichten über

Poppo, Erzbischof von Trier, der an den Folgen eines Sonnenstiches 1047 starb, den er sich auf dem regelmässig von ihm besuchten Bauplatze vor dem Dome zuzog und dessen allgemeiner Baueifer, so wie insbesondere die Sorgfalt in der Wiederherstellung des verfallenen Trierer Domes die Gesta Treverorum rühmend hervorheben [1]). Ferner

der Mönch Alquerus, von dem das 1081 abgebrannte Kloster St. Bertin begonnen wurde [2]);

der Lambertus major, der dem Abte von St. Hubert den Rath ertheilte, die Trümmer eines nahe gelegenen alten Castells zum Neubau einer Krypte und des Klosters zu verwenden und dem die Chronik [3]) das Zeugniss ausstellt, er wäre ein „strenuus coadjuotor abbatis Theodorici in renovandis ecclesiis, in vitreis et fabrifacturis" gewesen. Er starb 1099; auch

Richolfus in Benediktbeuern [4]) kann nach dem Wortlaute der Nachricht, die wir von ihm besitzen, möglicher Weise den Baukünstlern angereiht werden: „Juxta quod a magistro didicerat, toto nisu in reedificatione templi laboravit".

XII. Jahrhundert.

Babo „architecturae praefectus", vom Bischofe Otto von Bamberg 1117 in Dienst genommen und mit dem Baue der Kirche auf dem Mönchsberge beauftragt [5]).

Quarinus baut unter Bischof Adelbero (c. 1140) die Marienkirche zu Verdun. Er steht den Bauleuten vor, „ceteris doctior at sub Salamona ille Hyram de Tyro [6]).

Enzelinus laicus baute 1133 die steinerne Brücke in Würzburg, restaurirt den Münster, über welchen Bau der Bischof Embrico ihm das magisterium übergibt, und errichtet auf eigene Kosten eine Kirche in Pleichach [7]).

Geraldus magister operis wird bei dem Baue der Kirche Grandmont 1141 getödtet, auf die Fürbitte des Abtes Stephan aber wieder zum Leben erweckt [8]).

Adalbertus ex laico monachum induens erneuert (1144 bis 1152) die Lorscher Kirche [9]).

Wernherus lapicidarius leitet den Neubau der 1142 abgebrannten Georgskirche in Prag [10]).

Hezelon caementarius [11]).

Adelelmus carpentarius 1101.

Gilduinus caementarius 1114.

Garnerius caementarius sind Zeugen in Urkunden von Chartres [12]).

---

[1]) Trithemii Chron. Hirsaugense p. 95. „Conradus Trajectensis episcopus occiditur a quodam Frisio. Cuius interfectionis ista fuit occasio. Cum idem episcopus in quadam parte civitatis paludinosa monasterium aedificare decrevisset et propter lutosum situm fundamenta ponere nequivisset, adfuit inter alios Frisius quidam latomus peritissimus, nomine Ploberus, qui sub interpositione capitis ecclesiam se quadam arte occulta ad voluntatem episcopi construere posse in eodem loco promisit. Sed cum immoderatam super his postulavit pecuniam, episcopus dissimulato proposito largis muneribus filium illius Plobori circumvenit et arcanum huius artis discens ab eo mox inchoatam ecclesiam sine ulteriore magisterio perfecit. Quamobrem idem Frisius magnam adversus episcopum invidiam concipiens, occidere eum cogitavit quod et crudelissimo perfecit.

[2]) Vita Ottonis Ed. Babenb. bei Pertz SS. XII p. 750, 825. Wichtig ist besonders folgende Stelle: Insuper (Otto) ad iudicium ingeniosae diligentiae suae aequam fenestrarum ecclesiae mensuram prudenter a se dispositam imperatori considerandum offerebat.

[3]) Vita S. Herluini Abb. Becc bei Mabillon Acta SS. O. S. B. IX. p. 343.

[4]) Ebend. Historia translat. S. Augustini, p. 745.

[5]) Ebend. VIII. 252. De inventione Corp. S. Maximini.

[6]) Mabillon, Ann. Ord. S. B. l. LV. c. 49.

[7]) Orderic. Vitalis hist. eccl. l. VIII. bei Duchesne SS. rer. norm. p. 705.

[8]) Chron. Novalic. l. IV. c. 25. Pertz. SS. VII. 116 and Necrol. S. Andreae Taurin. Depos. D. Bruningi praepositi huius coenobii atque constructoris, VII.

[1]) Pertz SS. VIII. 180: Inerat ei permaxima sollicitudo aut de construendis ecclesiis, aut de reparandis dirutorum vetustate ruinis. — Arcus laudabili arte resolidavit. — Operi studiosus institit.

[2]) Chron. S. Bertini in Martène et Durand Anecd. thes. III. 586.

[3]) Chron. S. Huberti Andaginensis bei Pertz SS. VIII. 579.

[4]) Benedicto-Buranae Mon. in Mon. Boicis VII. 29.

[5]) SS. rer. Bamberg. I. p. 102 cf. Fiorillo I. p. 240.

[6]) Gesta epp. Virdunensium bei Pertz SS. X. p. 513.

[7]) Archiv f. fränk. Gesch. IV. 1, 5, vgl. Niedermayer Kunstgeschichte der Stadt Würzburg S. 88.

[8]) Martène et Durand ampliis Collect. VI. 107.

[9]) Codex Laureshem. 1, 252.

[10]) Cosmae Prag. Contin. ap. Pertz IX. p. 148.

[11]) Mabillon Ann. O. S. B. a. a. 1109.

[12]) Cartulaire de St. Père de Chartres, n. XXXI.

Eccahart carpentarius (1121—1138) Zeuge in einer Passauer Urkunde [1]).

Heinrich caementarius c. 1150. Zeuge in einer Altaicher Urkunde [2]).

In dem codex traditionum von Klosterneuburg [3]), welcher mit dem Jahre 1108 beginnt, kommen unter den Zeugen folgende Bauhandwerker vor:

Marchwardus caementarius Nr. 106.
Adam „ Nr. 111.
Adelbert „ Nr. 114.
Meynhart „ Nr. 193.
Otto „ Nr. 279.
Ympert „ Nr. 279.
Hartfrix „ Nr. 409.
Otto carpentarius Nr. 422.
Peter caementarius Nr. 500.
Otto „ Nr. 500.
Rodiger carpentarius Nr. 549.
Sibrat „ Nr. 549.
Encichint „ Nr. 578 und 684.
Imbertus caementarius Nr. 580.
Sigebertus carpentarius Nr. 645 und 659.
Adalbertus caementarius Nr. 658.
Hartfridus lapic(ida) Nr. 684.
Rudovinus lapicida Nr. 686.
Hugo caementarius Nr. 726.
Hainricus lapicida Nr. 779.

Im Cod. tradit. Baumberg. (Mon. Boica III. 73.) erscheint als Zeuge:

Ermensevicus caementarius c. 1130. Ferner
Waltherus caementarius c. 1180.

In den tradit. Garsensis (Mon. Boica I, 36) treten c. 1160 als Zeugen auf:

Hernestus lapicida.
Bernhardus lapicida.
Albertus carpentarius.
Roupertus filius. carpentarius.

Der Codex Tradit. S. Emmerani in Regensburg [4]) lehrt uns kennen:

Degenhardt caementarius Nr. CLXXXVII.
Walther caementarius Nr. CLXXXVII.
Aisevicus magister operis Nr. CXCVI.
Wirinhard caementarius Nr. CXCVI.
Chuno carpentarius Nr. CXCVI.
Chunrad lapicida Nr. CC.
Ortuninus lignorum cæsor Nr. CC.

Das Necrologium von St. Peter in Salzburg [5]) führt an:

Hartlieb carpentarius.

1) Codex Palat. Mon. Boica XXVIII. 89.
2) Monum. Oberaltaich. Cod. tradit. Mon. Boica XII. 52.
3) Fontes rer. austriacarum t. IV.
4) Pez Thesaur. t. III. 143.
5) Archiv für österreichische Geschichtskunde. 1858.

Lanzo carpentarius.
Wilhelm lapicida laicus.
Fridericus lapicida.

Das Necrologium von St. Gallen [1]) nennt u. A.

Heinricus carpentarius de Schoninloh.

II. Bildhauer, Giesser, Goldschmiede.

IX. und X. Jahrhundert.

Benedict 802. Der elfte Abt von Farfa, in libris et altaris vestibus atque diversis utensilibus construendis nimis sagacissimus [2]).

Isanbert, Mönch von Fulda, Zeitgenosse des Hrabanus Maurus, der auf einen von Isanbert gefertigten Schrein Verse dichtete [3]).

Eopprecht artifex v. **Arnulphi** ein anderesmal Operarius genannt, ohne dass die Gattung, in welcher er arbeitete, bestimmt wurde [4]).

Vvinihartus Dædalus in S. Gallen mit Isinric dem neuen Beseleel zusammengenannt [5]).

Tutilo von S. Gallen († 912) über dessen Leben und Wirken die Casus S. Galli glücklicher Weise eingehende Kunde bieten [6]). Er war ein „homo itinerarius lateque terrarum et urbium gnarus“ oder wie es an einer anderen Stelle heisst: „multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat terras“. Er wird geschildert als eloquens, voce clarus, celaturæ elegans et picturæ artifex. Sowohl von seinen Arbeiten in St. Gallen wie von seinem Marienbilde in Metz haben sich Nachrichten erhalten [7]), von dem ersteren sind sogar noch einzelne Beispiele (Diptichen) in der Bibliothek von St. Gallen vorhanden.

Gozbertus frater und **Absalon**, die Verfertiger eines ehernen Taufbrunnens, welchen sie nach einer abschriftlich erhaltenen Inscription auf Geheiss des Abtes Folcard von S. Maximin in Trier arbeiteten [8]).

Adalric von Freisingen, ein Kleriker, den sich Abt Gossbert von Tegernsee von dem Freisinger Bischofe Gottschalk als einen erfahrenen Glockengiesser ausbat [9]).

1) Goldast, Rer. alaman. SS. I. p. 93.
2) Constructio Farfensis c. 17. bei Pertz, SS. XI. 529.
3) Carmina Hrabani Mauri Opp. ed. Migne VI. p. Einmal heisst es von Isanbert: per multas crescis in arte vias, dann in den Versen de capsa, quam Isanbertus monachus fecit: Hocopus hoc etenim iussu confecit Isanbert Hoc Rudolph pictor arte manuque dedit.
4) Mon. Boica XXVIII p. 102 und 114.
5) Ermenrici mon. augiensis ad Grimoldum de grammatica. Mabillon Anal. 421.
6) Casus S. Galli bei Pertz SS II. 88. sqq.
7) Casus S. Galli bei Pertz SS. II. c. 2. Salomon crucem honorandam S. M. Tuotilone nostro anaglifas parante ex auro et gemmis mirificavit. Altare S. Mariae et analogium evangelicum eiusdem fratris nostri artificio in locis conspicuis decorata. Hattonis auis de scriniis vestivit argento et dyptivit ex auro electo. S. Gallo etiam duas tabulas eburneas de ejusdem scriniis attulit, quarum una cum sculptura esset et sit insignitissima, altera planitiae politissima, Tuotiloni nostro politam tradidit sculpendam. — Tuotilo apud Mettensium urbem S. M. imaginem cælavit.
8) Hontheim, Prodomus hist. Trer. II. 1003.
9) Meichelbeck, Hist. Frising. I. 471. Nr. 2.

Erluin artifex zum J. 995 in den Annales necrologici Fuldenses majores angeführt [1]).

Daniel Glockengiesser in Lobben unter Abt Folcuin c. 965 [2]).

Robertus ecclesiae S. Ursmari edituus in Lobbes unter Abt Folcuin, verfertigte einen silbernen Bischofsstab [3]).

Guillaume von Limoges, Goldschmied [4]).

Aethelwoldus, Abt von Winchester, als Glockengiesser und Metallarbeiter berühmt [5]).

XI. Jahrhundert.

Bernardus, Bischof von Hildesheim (— 1022). Nicht durch die Inschrift, die sich auf einer Patene im Besitze Heinrich des Löwen befand: „Istam patenam fecit S. Bernardus" [6]) wird des Bischofes Künstlerschaft beglaubigt, da die Inschrift offenbar einer späteren Zeit angehört. Auch nicht durch die Inschrift auf den gegenwärtig in der Magdalenenkirche zu Hildesheim bewahrten Metallleuchtern, wo nicht mit Fiorillo [7]) gelesen werden darf: „Bernardus praesul hoc Candelabrum pulchrum suum — conflari iussit", sondern B. p. h. c. puerum suum — c. jussit. Gerade dieser Ausdruck, von welchem wir es dahingestellt sein lassen, ob er die Bestellung oder die Vorzeichnung durch den Bischof bedeutet, passt vollkommen mit der Schilderung, die uns der gleichzeitige Biograph Thanemar [8]) von dem kunstsinnigen Kirchenfürsten hinterlassen hat: „Ingeniosos pueros et eximiae indolis secum vel ad curtem ducebat vel quocumque longius commeabat, quos quicquid dignus in ulla arte occurrebat, ad exercitium impellebat". Die Züge, welche den heil. Bernhard als thätigen Künstler uns offenbaren, hat der genannte Biograph zusammengestellt. Nicht allein die freien Künste, sondern auch die niedrigeren mechanischen Fertigkeiten bilden den Kreis seiner Studien. Er erwirbt sich Kenntnisse in der Malerei, in der Sculptur und in der Kunst Edelsteine zu fassen (ars clusoria); sein erfinderischer Geist lässt ihn die musivischen Estriche und die gebrannten Dachziegel ohne Anleitung wieder bilden. Das Wichtigste aber bleibt seine Aufmerksamkeit auf alte und fremde Kunstwerke — orientalische (transmarina) und irische Gefässe —, seine Beobachtung der gediegenen Kunstmuster, wodurch er den künstlerischen Fortschritt an seine Heimath fesselt, deren Kunstwerkstätten er die sorgfältigste Pflege und Aufsicht widmet.

Ganzfredus, Mönch von Floriac, der im Auftrage des Abtes Abbo (1004) goldene Altartafeln und getriebene Werke arbeitete, im Falle die Instantia und procuratio, von welchen die Chronik spricht, nicht blos von einem Beschaffen im Allgemeinen verstanden werden muss: Haec perfecta sunt instantia et procuratione honor. monachi ganzfredi, cui ipse sacrorum commiserat custodiam thesaurorum [1]).

Brunhard.

Erphon filius Brunhardi, Goldschmid im Dienste des Bischofs Meinwere von Paderborn [2]).

Božetěch, Abt des Klosters Sazawa. Hic pingere venustissime meminit, fingere vel sculpere ligno lapideque ac ossa tornare peroptime novit. Als Busse wird ihm eine Pilgerfahrt nach Rom auferlegt, mit einem von ihm selbst gefertigten Crucifixe auf dem Rücken [3]).

Fulco praecentor in monasterio Andagiensi in illuminationibus, Capitalium litterarum et incisionibus lignorum et lapidum peritus [4]).

Perangarius aurifex servus ecclesiae in Tegernsee [5]).

Werinher oder Weezil, Mönch in Tegernsee unter dem Abte Eberhard († 1091), artificiosus anaglypha [6]).

Rudolfus aurifex Coloniensis c. 1056 [7]).

Adalbert aurifex Coloniensis [8]).

Egerie incisor Colon. [9]).

Friederich aurifaber Coloniens. [10]).

Godefrid incisor [11]).

Rudolf incisor [12]).

Theodoricus aurifaber [13]).

Titricus campanarum fusor [14]).

Winant, steinmezeler [15]).

Odo, Goldschmid von Caen, welcher das Grabdenkmal Wilhelms des Eroberers im Auftrage Wilhelm Rufus in der K. S. Etienne zu Caen 1087 errichtete [16]).

Guinamand, Mönch und Emailleur in Limoges [17]).

Thiemo († 1101), Erzbischof von Salzburg, dessen künstlerische Erziehung von dem Verfasser der Passio Thiemonis nahezu mit denselben Worten geschildert wird, wie jene des heil. Bernward [18]).

---

1) Böhmer, Fontes III. 136.
2) Folcuini Gesta Abb. Lobiensium bei Pertz SS. IV. 71.
3) ibid C. 40. p. 73.
4) Texier, Essai sur les Emailleurs de Limoges.
5) Archeologia Lond. XXIV. 22.
6) Origg. Guelf. III. tab. XII. p. 134.
7) Gesch. d. zeichn. Künste. II. 20.
8) Thancmari vita Bernwardi ep. c. 6 bei Pertz SS. IV. 758.

---

1) Mabillon Acta SS. O. S. B. VIII. Vita Abbonis p. 31
2) Vita Meinwerci ep. C. 181. bei Pertz SS. XI. p. 148.
3) Monachi Sazav. Contin. Cosmae. bei Pertz SS. IX. p. 153.
4) Vita Theodorici Abb. Andagiensis C. 28 bei Pertz SS. XII. p. 53.
5) Mon. Boica VI. 158.
6) Mon. hist. monast. Tegernsee. illustrant. bei Pez thes. t. II. p. III. 515.
7) Classen, Das edele Cöln.
8) Auszug aus den Cölner Schreinsbüchern, im Anhange gedruckt bei Merlo. Nachrichten von d. Leben Cölnischer Künstler.
9) Ebend.
10) Auszüge aus den Cölnischen Schreinsbüchern, im Anhange bei Merlo a. a. O.
11) Ebend.
12) Ebend.
13) Ebend.
14) Ebend.
15) Ebend.
16) Ordericus Vitalis l. VIII. c. 1. ap. Duchesne SS. rer. norman. p. 663
17) Texier.
18) Passio Thiemonis archiep. Juvav. bei Pertz SS. XI. 53.

XII. Jahrhundert.

Bertholdus, custos im Kloster Zwifalten, erzählt in seiner von ihm selbst geschriebenen Chronik, dass er zwei Candelaber mit Cherubims über den Evangelisten stehend geschmückt, auf seine Kosten von einem Künstler anfertigen liess, zwei andere Candelaber von besonderer Schönheit und wunderbarer Arbeit selbst ausgedacht und ausgeführt habe [1]).

Hermannus aurifaber in Cöln (u. 1150) [2]).

Mauritius aurifaber in Cöln [3]).

Henricus incisor in Cöln (1160) [4]).

Im Verbrüderungsbuche des Stiftes S. Peter in Salzburg [5]) aus dem XII. Jahrh. kommen folgende Künstlernamen vor:

Pertholdus laicus aurifex.

Pertholdus aurifex (wegen des verschiedenen Todestages von dem früheren Künstler zu trennen).

Richerus laicus campanarum fusor.

Chunradus incisor.

Ortliebus aurifex.

Im Codex diplom. Admont. [6]):

Fridericus aurifex.

Udalricus faber lignarius, testis de conversis laicis coenobii (a. 1137).

In dem Cod. Tradit. Baumb. [7]):

Heriandus Henrici Ostermanni frater incisor (c. a. 1165).

Im Codex Tradit. von Benedictbeuren [8]):

Nithardus tornator von Berchtesgaden.

Sigimarus faber } ministerialis comitis Bertholdi.
Bernhardus aurifex }

Heinricus aurifex de Lainegraben.

Im Cod. Patav. [9]):

Geroldus incisor.

Im Cod. Tradit. von Klosterneuburg [10]):

Heinricus aurifex.

Philippus aurifex.

Engelbrecht aurifex nº 613.

Fridericus cum filio Phylippo et uivo Walthero aurifices nº 614.

Chunradus dornator nº 684.

Henricus, Vlricus incisores nº 731, 766.

Sintram aurifex nº 778.

Im Cod. Tradit. S. Emmerani [11]):

Berchtholdt et Cumboldt in Colle aurifices (1143 —1149) nº CXXX.

Perinhart artifex lignorum nº CXLIV.

Heimo aurifex (1171) nº CLXXX.

Salmau aurifex nº CXCI.

Dietricus aurifex nº CXCI.

Heimo aurifex nº CXCVI.

Salman } aurifices nº CXCVI.
Wernt }

Noch ein anderer Goldschmied, in Regensburg wohnhaft, wird uns genannt:

Gotfridus gente Suevus in artis illius omni genere cunctis qui erant Ratispone peritior [1]).

Petrus Abbas Emailleur in Limoges [2]).

Isenbert (1174) Emailleur in Limoges [3]).

Aribertus de Paxiliano, Mönch in Mailand, verfertigte (1150) die Kirchenstühle im Chore von St. Ambruogio [4]).

Matthaeus Goldschmied von Zara 1144 [5]).

Anketillus u. 1119—1146, Mönch von St. Alban, ursprünglich aber Goldschmied und Münzmeister [6]).

Wibertus, Bruder eines Stephanus in Aachen, von dem ein altes Verbrüderungsbuch sagt, er habe auf die Herstellung des Kronleuchters, Dachwerkes und Glockenthurmes grosse Mühe verwendet [7]), mag die Reihe schliessen, da die Nachricht seine Künstlerschaft nicht ganz zweifellos macht.

Maler.

IX. Jahrhundert.

Brun oder Candidus, Mönch in Fulda, vom Abte Ratger zu Einhart dem „variarum artium doctor peritissimus“ zu seiner Ausbildung gesendet [8]), durch die eigene Angabe [9]) als Schöpfer der Gemälde in der Apsis der von Rachcholf neuerbauten Stiftskirche beglaubigt.

Modestus, Mönch von Fulda und Zeitgenosse Bruns.

Rudolphus, Mönch von Fulda, durch Verse des Hrabanus Maurus als Maler beglaubigt [10]).

Hatto Bonosus, Nachfolger des Hrabanus Maurus in der Abtswürde, ebenfalls von dem letzteren in einem Epigramme als Maler verewigt [11]).

---

1) Bertholdi Chron. bei Pertz SS. X. 119.
2) Auszüge aus den Cölnischen Schreinsbüchern, im Anhange bei Merlo a. a. O.
3) Ebend.
4) Ebend.
5) Archiv f. österr. Gesch. 1858.
6) Pez Thes. III. 718.
7) Mon. Boica III. 69.
8) Monum. Boica VII. p. 55, 57, 58.
9) Mon. Boica XXVIII. 89.
10) Fontes rerum austriacarum 1858.
11) Pez Thes. I. p. III. 143.

---

1) Vita Erminoldi abb. Pruveningensis c. 38 bei Pertz SS. XII. 498.
2) Texier.
3) Ebend.
4) Mittelalterl. Kunstdenkm. von Heider und Eitelberger II. 17.
5) Jahrbuch der k. k. Central-Commission 1861, S. 178.
6) Matth. Paris Vitae Abb. S. Albani I. 78.
7) Necrol. eccl. B. M. V. Aquensis ed. Quix. 1830.
8) Bronke Tradit. et antiqq. Fuldenses. p. 163.
9) Brower Antiqu. Fuldensis I. II. 116.
10) Carmina Hrab. M.
11) Ibid: Nam pictura tibi cum omni sit gratior arte,
Scribendi ingrate non spernas posco laborem.

Hilpericus pictor, welcher in den Jahren 829—853 sich, wie es scheint, in Prüm aufhielt, wenigstens war eine gemalte Tafel von seiner Hand daselbst aufbewahrt [1]).

Theodegar (c. 895). Mönch in Corvey, der ein mit der Feder ausgeführtes Passionsbild dem Kloster verehrte [2]).

X. Jahrhundert.

Notker, Arzt und Maler, Mönch von St. Gallen [3]).

Chunibert, Mönch von St. Gallen „doctor summe planus, pictor decorus“ [4]).

Ymmo, Abt von St. Gallen, nach Inschriften in der Kirche und nach der Erzählung Ekkehards in der Casus S. Galli als Künstler zu zählen [5]).

Anderedus (st. 958), Mönch von Corvey „bonus coenobita et insignis musicus ac pictor [6]).

Hademar illuminator im Kloster Reichenaw [7]).

Ruodbrecht pictor († 977) in Fulda [8]).

Ratgis laicus atque pictor († 983) in Fulda [9]).

Hugo von Mortierender (Haute-Marne), als Knabe dem Kloster dargebracht, als Jüngling flüchtig, hält sich in Chalons als Maler auf, wird durch den Bischof von Chalons bekehrt, dem Dienste der Kirche wiedergegeben und auf dem Todtenbette durch die Madonna von den auf ihn lauernden Dämonen gerettet [10]).

Aelhericus monachus pictor in Winchester [11]).

Wulfricus monachus pictor ebendort [12]).

Dunstan, Bischof von Canterbury [13]).

XI. Jahrhundert.

Johannes „quidam gente Longobardus, ordine episcopus, arte pictor egregius“ am Ende des zehnten und im Beginne des folgenden Jahrhunderts in Aachen (unter Otto III.) und Lüttich beschäftigt [14]).

Transmandus pictor ab Italia im Dienste Adalberts von Bremen [15]).

Buno in Hildesheim in der Zeit des Bischofes Godehard [16]).

Liudeger in Hildesheim, ein Operarius, der durch den Fall eines Balkens beschädigt, sich mit Steinpoliren und der Nachahmung echter Edelsteine beschäftigte und Malern und Glasern hilfreich zur Seite stand [1]).

Ellinger, Abt von Tegernsee, Miniaturmaler, der eine Handschrift des Plinius mit Thierzeichnungen schmückte, und eben so Bibelhandschriften mit Bildern illustrirte [2]).

Manegold, Abt von St. Gallen, bestimmte wenigstens die Anordnung eines Gemäldes vom jüngsten Gerichte, wenn die andere Nachricht, dass er ein Deckenbild gemalt, nicht wörtlich genommen werden dürfte [3]).

Meginher, Abt von Hersfeld, nur im Allgemeinen von einem (späteren?) Chronisten als Maler gerühmt [4]).

Sigfrid, Bischof von Münster († 1032), Sohn des Grafen Walbeck, dessen künstlerische Thätigkeit nicht bezweifelt werden kann, mag auch die Kunstgattung selbst, ob Malerei, ob Goldschmiedekunst, durch sein Werk, ein „prealtare“ nicht sichergestellt sein [5]).

Bernardus, Mönch von Beaulieu (1005—1028), wo es jedoch ungewiss bleibt, ob die auf ihn bezüglichen Nachrichten im Cartular seine künstlerische Thätigkeit ausdrücken sollen [6]).

Heldricus, Abt in S. Germain l'Auxerrois († 1010), als Maler durch Verse bezeugt, die sich in einem Codex von S. Germain des Près befunden haben [7]).

Royer von Rheims, Glasmaler, der vom Abte von St. Hubert bei der Ausschmückung von Capellen mit Glasfenstern beschäftigt ward [8]).

Herbertus, pictor immatura morte praeventus [9]).

Aelsinus, Mönch von Hyde-Abbey, illuminator [10]).

Rustico, Kleriker und Maler, c. 1066 in Florenz [11]).

XII. Jahrhundert.

Bertholdus, Mönch von Zwifalten (1109), welcher sowohl als Wand- wie als Glasmaler eine reiche Thätigkeit entwickelte [12]).

Unter den Zeugen-Unterschriften in den Traditionen von Benediktbeuren [13]) fanden sich folgende Malernamen:

Godcacalius pictor.

Hartmandus pictor } ministeriales ecclesiae.
Bernharth pictor }

1) Ep. Servati Lupi ad Marcwardum abb. Prum. bei Duchesne H. Franci SS. II. 768.: „Abbas monasterii quod germanice Saligstadt appellatur obsecrat ut tabulas quas Hilpericus pictor beatis vovit martyribus ipsi dirigere dignemini“.

2) Ann. Corbiecensis ad. a. 895.

3) Cas. S. Galli c. X. bei Pertz SS. II. 136.

4) Ebend.

5) Cas. S. Galli Contin. II. c. 2.

6) Ann. Corbei ad a. 958.

7) Fiorillo I. 284.

8) Excerpta Necrol. Fuldensis bei Leibnitz SS. r. Brunsv. III. 967.

9) Ebend.

10) Acta SS. O. S. B. III. 855.

11) Necrologium von Winchester im Auszuge in Archaeologia XXIV. p. 40.

12) Ebend.

13) Gervasius, Acta pontif. Cantuar. in hist. Angl. SS. X. t. I. col. 1647.

14) Hist. mon. S. Laurentii Leodiens. bei Pertz SS. VIII. 265. ff. und Vita Balderici ep. Leod. bei Pertz SS. IV. 729 ff. c. 13.

15) Bruno de bello Saxon. bei Freher SS. rer. German. I. 175.

16) Vita S. Godehardi bei Pertz SS. XI. 213.

1) Ebend. c. 33.

2) Günthner, Gesch. d. Literar-Anstalten von Baiern I. 192.

3) Casus S. Galli Contin. II. bei Pertz SS. II. 161: Manegoldus, nobili genere ortus, lacunar quod est extra chorum de materia genealogiae Christi depinxit et diem Iudicii in muro bonis coloribus ordinavit.

4) Chronicon Abb. eccl. Hersfeldensis angeführt bei Fiorillo I. 430.

5) Chron. epp. Monasteriensium bei Ficker Geschichtsquellen des Bisthums Münster I. 14.

6) Cartularium monast. de Belloloco ed Deloche p. 213. Nro. CLIV.

7) Acta SS. O. S. B. I. LIII. 195.

8) Chron. S. Huberti Andaginensis bei Pertz SS. VIII. 573 ff.

9) Ebend.

10) Archaeol. Brittanica XXIV. 330.

11) Archivio diplomatico di Firenze. Carte di S. Piero maggiore di Pistoja.

12) Bertholdi Chron. bei Pertz X. 103.

13) Monum. Boica VII. 50 ff.

Eberhardus pictor Puhilensis.

Godescalcus pictor, ministerialis comitis Berchtholdi.

Gotfridus pictor.

Godescalcus pictor } ministeriales ecclesiae.
Heinricus pictor }

Godescalcus de Pesainbach, ministerialis.

Im Codex Tradit. von Klosterneuburg [1]):

Waltherus uittriarius.

Perehtoldus uittrar nº 414.

Chunrath pictor nº 428.

Chunradus pictor nº 684, 707, 711.

Im Codex Tradit. von S. Emmeran [2]):

Waltherus pictor nº CXXXIV.

Ebbehrat pictor nº CLIV.

Chunrad pergamenarius nº CXIX.

Im Codex Tradit. von Gars [3]):

Engelbertus pictor.

Im Verbrüderungsbuche von St. Peter in Salzburg [4]):

Geroldus pictor.

Udalricus pictor.

Eberhardus vitricus laicus.

Im Calendar. necrol. super. monast. Ratispon. [5]):

Anshalm pictor.

Aus Gurk ist noch aus dem zwölften Jahrhunderte

Heinricus pictor bekannt [6]).

In den Cölner Schreinsbüchern c. 1175 wird ein Ludewigus meilve genannt [7]).

Girolamo, cherico e pittore, figliuolo di Morello 1112, Maler in Florenz, aus einem Kaufcontracte bekannt [8]).

Marchisello, der 1191 eine Altartafel malte, die noch im fünfzehnten Jahrhunderte auf dem Hochaltare der Kirche S. Tommaso prangte [9]).

Andere Namen italienischer Maler des zwölften Jahrhunderts sind entweder unzureichend verbürgt oder offenbar gefälscht, so Barnaba († 1150), Bizzamano von Otranto (1189), Ventura de Bononia, Guido und Pietrolino, welchen noch der fabelhafte Andreas Rico de Candia aus dem XI. Jahrhundert anzureihen wäre. Der Wortlaut der Inschrift, die sich auf einem Gemälde in der Uffici galerie befinden soll: pinxit in XII. saeculo reicht für sich hin, den Künstler aus der Reihe der wirklich Lebenden zu streichen.

Die Zahl der Künstlernamen wird durch eine erweiterte Urkundenforschung gewiss namhaft vermehrt werden. Eine absolute Vollständigkeit zu erzielen, lag vorläufig nicht in unserer Absicht; die Unvollständigkeit unserer Aufzählung wird aber keinen Schaden bringen, wenn sie nur nicht so gross ist, dass sie den Bau von entscheidenden Schlüssen verhindert.

[1]) Fontes rer. austr. 1858.

[2]) Pez Thes. I. p. III. 143.

[3]) Mon. Boica I. 32.

[4]) Archiv f. österr. Gesch.

[5]) Böhmer, Fontes III. 486.

[6]) Ankershofen, Urkundenregesten Nr. 97.

[7]) Merlo, Die Meister der altcöln. Malerschule S. 3.

[8]) Archivio diplom. di Firenze — Parte dell'Abbagia di Pasignano.

[9]) Del Migliore, Firenze illustrata, 486.

Vergleichen wir die Künstlerinschriften mit den aus Urkunden entlehnten Künstlernamen, so finden wir zunächst die Schlüsse, die aus jenen gezogen werden dürften, eingeschränkt. Dort sind Mönche und Kleriker so gut wie gar nicht vertreten hier erscheinen sie in ziemlicher Zahl. Wir haben etwa 204 Namen von Künstlern und Kunsthandwerkern in Urkunden des tieferen Mittelalters entdeckt, von welchen ungefähr 67 dem geistlichen Stande angehören, und zwar unter 75 Namen von Bauleuten 20, unter 73 Goldschmieden, Bildhauern, Glockengiessern und Schnitzern 22, unter 56 Malern 25. Nur bei diesen wird der klerikale Stand ausdrücklich bezeugt, bei den anderen 137 wird aber grösstentheils eben so deutlich der Laiencharakter angegeben. Sie sind Ministeriale, bald der Kirche, bald weltlichen Herren dienstbar [1]), sie werden nach ihrem Wohnorte, wo sie sesshaft sind, benannt [2]), was bei Mönchen niemals üblich ist, sie haben endlich in den Urkunden, wo wir ihnen als Zeugen begegnen, ihre Stelle zwischen Meiern, Kaufleuten, Gauklern, Metzgern u. s. w. [3]) getrennt von den Klerikern, so dass ihnen gewöhnlich Freie und Edle (milites) vorangehen. Dieses, so wie die Vererbung ihres Standes an ihre Kinder [4]), sind untrügliche Zeugnisse ihres Laienstandes. Wenn aber der Kunstbetrieb durch Laien auch fern von den grösseren Culturmittelpunkten, in abgelegenen Grenz- und Gebirgslandschaften nachgewiesen wird, um wie viel mehr muss in den volkreicheren Städten das Gleiche stattgefunden haben. So bestätigen also die urkundlichen Nachrichten das Dasein einer Laienkunst neben einer klerikalen und mönchischen auch in den tieferen Jahrhunderten des Mittelalters.

Die Lebensverhältnisse der Laienkünstler sind ohne Ausnahme in das tiefste Dunkel gehüllt. Wir müssen uns begnügen ihre Namen und ihren Aufenthaltsort zu erfahren. Ein reicheres biographisches Material bieten die Namen der Künstler geistlichen Standes. Es fällt uns zunächst auf, dass die Mehrzahl der letzteren, insbesondere die berühmten Architekten, nicht Mönche sind, vielmehr, um einen anderen Namen zu gebrauchen, dem Säcularklerus angehören. Es sind ein Bischof Benno von Osnabrück, ein Otto von Bamberg, ein Gherardus von Cambray, welche uns als Hauptvertreter der klerikalen Kunstthätigkeit entgegentreten. Wie wenig aber mit dem Ideale mönchischen

[1]) Cod. Tradit. v. Benediktbeuern.

[2]) Sie führen die Beinamen von Laingruber, Püchl, Possenbach, Berchtesgaden.

[3]) Im Cod. Tradit. von Tegernsee Mon. Boica VI. 146 kommt ein „Sigihut Cytharoda" vor, im Cod. Tradit. von Klosterneuburg stossen wir zwischen cementarii, fabri, aurifices auf ioculatores und carnifices.

[4]) Mon. Boica VIII. 431.

Wesens, wie es die frühmittelalterliche Kunst ausgeprägt besitzen soll, die Bildung jener Kreise zusammenstimmt, aus denen meistentheils die Bischöfe erkoren wurden, ist bekannt.

Wir bemerken ferner, dass die Erlernung der mechanischen Künste bei den heil. Bernward und Tiemo besonders hervorgehoben wird, ja gewissermassen entschuldigt, dass die artes liberales nicht den ausschliesslichen Gegenstand der Erziehung bilden. Der Schluss ist dann wohl erlaubt, dass ein künstlerischer Unterricht nicht zu dem gewöhnlichen und regelmässigen gehört. Noch andere Bemerkungen drängen sich uns auf: Von den Künstlermönchen werden weite und lange Wanderungen berichtet, so z. B. von Tutilo; sie werden wegen ihrer Künstlerschaft von einem Kloster dem andern entlehnt, von einer Stadt in die andere berufen, so dass es den Anschein gewinnt, als wenn das Mönchsthum einen nur nebenbei ihnen anklebenden Charakter bildete, sie erhalten ihre Kunstbildung nicht im Kloster, sondern treten, wie Anstaeus und Anketill, erst im späteren Alter als gereifte Künstler in dasselbe; wo endlich reichere biographische Züge vorliegen, findet sich geradezu ein romanhaftes Element denselben eingewebt. Wir erinnern abermals an Tutilo, namentlich aber an Hugo von Mortierender, der als Knabe einem Kloster dargebracht, in Jünglingsjahren die strenge Zucht des Klosters zu hassen begann, nach Chalons floh und dort ein flottes Künstlerleben führte. Der Bischof Gibuinus erkannte seine Fertigkeit im Malen und benützte dieselbe für kirchliche Zwecke. An seinem Leben nahm er so wenig Anstoss, wie die Mönche von Mortierender, zu welchen er im Gefolge des Bischofes gelangt. Sie gaben ihm ausserhalb der Clausur „in remoto diversorio" Unterkunft, versahen ihn mit allem Nöthigen, ja auch mit Überflüssigem und freuten sich seiner Werke. Erst ein Traumgesicht rief in Hugo auch eine moralische Umwandlung hervor und brachte ihn dem Klosterleben zurück.

Die mannigfachen Thatsachen auf allgemeinere Grundsätze zurückgeführt, deuten an, dass ein so regelmässiger und ausschliesslicher Kunstbetrieb, wie er gewöhnlich behauptet wird, in dem Kloster nicht stattfand, und bei den Individuen, welche den doppelten Stand des Künstlers und der Kleriker in sich vermengen, der letztere keineswegs dem Charakter und dem ganzen Auftreten das Hauptgepräge verleiht. Doch, das sind Muthmassungen und Schlüsse, welche aus den Urkunden erst mittelbar gewonnen werden. Fragen wir, welche Resultate die Originalkunstberichte des tieferen Mittelalters liefern. Sie allein geben die volle und sichere Entscheidung.

Die Anhänger der Meinung von dem mönchischen Wesen der frühmittelalterlichen Kunst berufen sich zuerst auf das 57. und 66. Capitel der Regel des heil. Benedict: „Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit Abbas", und in dem Capitel de ostiariis: „Monasterium ita debet constitui ut omnia necessaria id est aqua, molendinum, hortus pistrinum vel artes diversae intra monasterium exerceantur." Sind auch unter diesen „artes" zunächst nur Handwerker verstanden, so weiss man doch, dass unter ihnen die Kunstgewerbe gleichfalls einbegriffen wurden, wie in der That z. B. auf dem Risse von S. Gallen unter den verschiedenen Klosterhandwerken die aurifices vorkommen, in dem Ordo Farfensit [1]) neben der Novizenzelle eine andere beschrieben wird, „ubi aurifices vel inclusores seu vitrei magistris conveniant ad faciendam ipsam artem".

Von grundsätzlicher Bedeutung erscheint ferner die Gegenrede des Abtes Sigfrid an Kaiser Heinrich IV.: „Si vero istos ullus coenobitas vendicat in servitutem, profecto hic deficiet omne artificii exercitium; quia posthinc, quos taedet vivere, nullum his desiderium est pingere aut scribere [2]). Die hier den Klöstern im Allgemeinen zugeschriebene Kunstbetriebsamkeit findet in thatsächlichen Fällen ihre Bestätigung, so heisst es vom Kloster Göttweih [3]): „Erant sub Hartmanno Abb. et alii viri praedicandi ingenio et artibus praediti scriptores, pictores, sculptores, fusores et aliis artibus praeclari"; so vom Bischofe Godehard in Hildesheim: „Godehardus in curte sua Hildenesheim veteri ecclesia, quam Othwinus episcopus ibidem aedificavit dilapsa, pulcrum monasterium in hon. ascensionis Christi construxit, in quo clericos plures in diverso studio scripturae et picturae rationaliter utiles congregavit" [4]).

In Salzburg entsteht im Jahre 1128 ein Kirchenbrand, weil die Mönche, im Begriffe mit grösseren neuen Glocken ihre Kirche zu schmücken, das Gussmetall in allzu grosser Nähe der Kirche zum Flusse bringen, wodurch das Feuer die Kirche selbst ergreift [5]).

Auch die Bauthätigkeit der Mönche wird mannigfach bezeugt. Einzelne Äbte und Bischöfe greifen selbst werkthätig zu und scheuen sich nicht, grosse Steinlasten zum Baue zu schleppen. Dies wird vom Abte Benedict von Cluse [6]) und von dem Bischofe Hugh von Lincoln [7]) berichtet. Allerdings darf man in dieser Thätigkeit zunächst nur Werke der Frömmigkeit erblicken, von einem eigentlich künstlerischen Wirken ist keine Rede. Aber auch Mönche treten als Handlanger und Arbeiter auf [8]) und von den

---

[1]) Pertz SS. IX. 547.

[2]) Pez Thes. VI. p. I. 239.

[3]) Pertz SS. rer. Austriac. I. 133.

[4]) Chron. Hildesh. bei Pertz SS. VII. 852.

[5]) Mon. Boica XIV. 394.

[6]) Vita Benedicti Abb. Clusensis bei Pertz SS. XII. 200.

[7]) Metrical life of St. Hugh of Lincoln, now first printed from MS. copies in the British Museum and Bodleian Libraries edited by the Rev. T. F. Dimock M. A. 1860:

. . . . . . mire construit arte
Ecclesiæ cathedralis opus, quod in ædificando
Non solum concedit opes operamque suorum
Sed proprii sudoris opem; lapidesque frequenter
Excisos fert in calatho calcemque tenacem.

[8]) Acta SS. O. S. B. VIII. 449.

Hirschauer Klosterbewohnern erzählt eine freilich nicht unbedingte Autorität, dass sie den Kirchenbau ohne die Beihülfe von Laienkünstlern im Laufe von neun Jahren vollendeten [1]). Endlich besitzen wir aus dem XII. Jahrhundert das Verbot für die artifices der Cistercienserklöster, für Fremde gegen Entgeld zu arbeiten [2]). Wohl werden noch andere Zeugnisse angeführt, sie wiederholen aber entweder bereits bekannte Thatsachen oder sind vieldeutig, wie z. B. die noch jüngst [3]) zu Gunsten der Mönchskunst angeführte Stelle aus Adam von Bremen in Bezug auf Adalberts Bau des Bremer Domes. Sie lautet: Adalbertus cogitavit refectorium, dormitorium cellarium et ceteras fratrum officinas omnia ex lapide facere, si locus aut otium suppeditarent. Ad quae omnia cum sibi habunde ad manus fore gloriaretur, ut pace fratrum dicam, solum clericorum et lapidum penuriam saepe querebatur [4]). Die Kleriker werden als Bauleute aufgefasst, während nach unserer Ansicht die Deutung wahrscheinlicher ist, dass Adalbert über den Mangel an Klerikern, welche das Kloster bewohnen sollen, klagte.

Betrachtet man die angeführten Zeugnisse für die Mönchskunst für sich, so erkennt man, dass sie die behauptete Ausschliesslichkeit der letzteren keineswegs beweisen. Die Regel des heil. Benedictus spricht nur hypothetisch von dem Kunstbetriebe innerhalb der Klostermauern. Dass die Abgeschlossenheit der Klosteranlagen, ihre Entfernung von grösseren Mittelpunkten der Cultur, ihre gewöhnliche Errichtung in Einöden und noch unbebautem Lande zu einer gewissen Selbstgenügsamkeit führte, ist natürlich, von der Noth aber, die zum eigenen Werkbetriebe zwang, bis zu freien Schöpfungen aus reiner Kunstliebe ist noch ein weiter Sprung. Am weitesten geht des Trithemius Bericht über den Bau von Hirschau. Lassen wir ihn, trotzdem er kein gleichzeitiger ist, in seinem vollen Umfange gelten, so gewinnen wir ein Zeugniss gegen die Allgemeinheit mönchischer Kunstübung, da eine Laienkunst als bestehend vorausgesetzt und die Art und Weise, wie in Hirschau gebaut wird, förmlich als eine staunenswerthe Ausnahme dargestellt wird. Was aber die anderen Erzählungen von dem thätigen Zugreifen der Mönche während des Baues anbelangt, so werden dieselben dadurch, dass von Laien das Gleiche berichtet wird, um keinen geringen Theil ihrer Bedeutung beraubt. Dem Abte von Cluse und dem Bischofe von Lincoln treten die Robertus, Anselinus et Daniel viri pii et nobiles in pago Albingensi ebenbürtig entgegen, qui tres cellulas manibus propriis sibi construxerunt ex lignis silvaticis [5]). Was Mönche in dem einen oder andern Falle thun, dass sie das Baumaterial herbeischleppen, dasselbe wird von Bürgern und Landbewohnern in einer nicht geringeren Zahl von Fällen berichtet. So heisst es im Leben des heil. Wolfgang, Bischofes von Regensburg, aus dem Anfange des XI. Jahrhunderts [1]): Cum provinciales una cum civibus loci convenirent ut meliorem et maiorem ecclesiam construerent, quadam die murali insistentibus operi, quidam adductus est energumenus. Den gleichen Baueifer zeigten die Bevölkerungen bei dem Neubau des Klosters von St. Trond [2]), bei dem Baue der Abtei Croyland im Jahre 1174, wo nach dem Vorgange des Abtes die Grafen, Barone, deren Weiber und Kinder jeder Einzelne einen Eckstein und auf diesem einen Geldbeitrag legt oder die Schenkungsacte über ein Haus, über Ackerland oder die Zusicherung der Unterhaltung eines Steinmetzen für eine kürzere oder längere Zeit, welchem Beispiele schliesslich noch die Pfarrgemeinden folgen, die sich je nach ihren Kräften zu einer grösseren oder geringeren Zahl von Arbeitstagen verpflichten [3]). Dasselbe ist bei dem Baue der Abtei von St. Denys und der Kathedrale von Chartres der Fall.

Auf die Klosterkunst bezieht sich noch eine andere Reihe bisher wenig benützter Urkunden, jene nämlich, welche den Stand der Klosterkünstler ihrer Mehrzahl nach näher bestimmen. Dieselben sind nämlich nicht Mönche, sondern Laien, dem Kloster dienstbar, in ihrer Rechtsstellung von demselben untrennbar, aber in ihrer Bildung keineswegs mit den Mönchen zu verwechseln.

Im Kloster Corbey sind die dienstbaren Handwerker (provendarii) im IX. Jahrhunderte nach den Wohnungen des Klosterhofes gegliedert worden. Da heisst es nun:

De laicis. Ad secundam cameram quatuordecim; ex his aurifices duo, pergaminarius unus, fusarii tres, carpentarii quartuor, medici duo. Isti sunt infra monasterium [4]).

In der Ordinatio Monasterii Bohiensis facta a Wala 835 ist folgende Bestimmung:

Camerarius Abbati provideat omnes fabros tornatores pergamenarios e. s. p.

Magister Carpentarius provideat omnes Magistros de ligno et lapide praeter eos, quae ad cetera officia deputati sunt [5]).

Auch in Zwifalten gehören die Künstler und Kunsthandwerker, ihrem Stande nach Laien, zur familia ecclesiae: In ius nostrum coemerunt ruricolae, vinitores, panifici,

---

[1]) Trithemii Chron. monast. Hirsaug ad a. 1082: Coepit rev. Abb. Wilhelmus monasterium maius construere A. 1082, et in novem annis totum aedificium perfecit. Huius autem ædificii non alios artifices habuisse credendus est, quam monachos suos.

[2]) Marlène et Durand thes. IV, 12, 48.

[3]) H. Müller, Der Dom zu Bremen. 1861.

[4]) Ad. Brem. L. III. 3. bei Pertz SS. VII. 336.

[5]) Gallia Christiana I. 75.

[1]) Othloni Vita S. Wolfkangi C. 40. bei Pertz SS. 541

[2]) Gesta Abb. Trudon l. X. 1. bei Pertz X.: Videre erat mirabile, de quam longe quanta hominum multitudo quantoque studio et labiis lapides, calcem, sabulum ligna ac quæcunque operi erant necessaria nocte et die plaustris et curribus gratis propriisque expensis non cessarent advehere.

[3]) Nach dem Berichte des Mönches Ingulph in Herington hist. litter. des XI. et XII. siecle Traduit. par Boulard p. 151.

[4]) Statuta antiqua Abb. S. Petri Corbeiensis bei D'Achery Specil. IV. 1 und Guérard Polypt. de l'abbé Irminon. Append. 308.

[5]) Muratori, Antiqq. Ital. V, 379.

sutores, fabri ac mercatores ac artium diversarum vel operum executores [1]).

Das Kloster Weyhenstephen besitzt mannigfache Handwerksgerechtigkeiten in Freisingen [2]). Die blos äusserliche rechtliche Verbindung der Kunsthandwerke mit dem Kloster wird ferner von Zwettl bezeugt: Item sciendum est, quod in hac domo Zwetlensi magistri laterum vel lapidum ab antiquis temporibus honestos redditus ad XXXII talenta denariorum wiennensium habuerunt, qui cesores lapidum et operatores laterum cum eisdem redditibus fideliter expedierunt et ruinosa edificia restauraverunt et stillicidia ab edificiis submoverunt [3]).

Nach diesen Anführungen wird es wohl gestattet sein, den Wortlaut von Urkunden, der bisher zu Gunsten der Mönche gedeutet wurde, umzudeuten und auf Laien, die blos in einem äusserlichen Klosterverbande stehen, zu beziehen. Hierher gehört die Bitte des Lupus Ferrariensis an einen befreundeten Abt, dieser möge zwei von jenem gesendete Famuli von seinen mit Recht berühmten Goldschmieden unterrichten lassen [4]), ebenso die Versicherung des Abtes Peringer von Tegernsee, die von dem Bischofe Godescalc bestellten Fenster würden gleich nach Ostern von seinen Glasern in Angriff genommen werden [5]). Auch der iuvenis arte pictoria satis peritus, blos mit dem Buchstaben H. bezeichnet, welcher von St. Emmeram nach Tegernsee, von hier nach St. Pölten berufen wird [6]), und in ähnlicher Art die „pueri", welche in Hildesheim unter dem Bischofe Bernward und Godebard [7]), in Monte Cassino unter dem Abte Desiderius mit künstlerischer Arbeit beschäftigt erwähnt werden, haben mindestens das gleiche Anrecht, den Laien beigezählt zu werden [8]).

Während eine Reihe von urkundlichen Kunstberichten die künstlerische Thätigkeit der Mönche nicht als einfache Regel und stetige Gewohnheit erscheinen liess, eine andere Reihe die persönlichen Verhältnisse der Klosterkünstler näher als dienstbare Laien bestimmt, bleibt noch eine dritte Reihe von Urkunden zur Beleuchtung übrig, welche das Vorhandensein eines selbstständigen Standes von Künstlern und Kunsthandwerkern, von dem Ertrage ihrer Arbeit lebend und überall hinwandernd, wo ihre Kunst und ihr Fleiss Benützung findet, beweisen.

Bischof Gebhard von Constanz (980—995) errichtete am Rheinufer aus eigenen Mitteln das Kloster des heil. Gregorius. Bei dem Gerüstbaue stürzten die Stützen und wie es weiter heisst: opifex qui praeerat operi toto conquassato corpore quasi exanimes inveniretur" [1]). Wenn hier blos die Nichterwähnung des klerikalen Standes auf einen Laien schliessen lässt, so gibt die folgende Stelle [2]) positive Merkmale für den Laienstand eines Künstlers an: „Cum (Gebehardus) quadam die in saepe dicto loco deambularet obvium habuit quemdam claudum eiusdem loci incolam qui curvatis ad terram genibus et scabellulis, quos manibus gestabat, caput a terra sustentabat, in modumque quadrupedis omni corpore curvus deambularet. Is autem peritissimus erat in omni sculptura lignorum, sicuti etiam in eiusdem basilicae valvis melius adlisci poterit".

Ähnliches wird von Paderborn aus der Zeit des baulustigen Bischofes Meinwere berichtet [3]). Als die Arbeiter am Dombaue beschäftigt waren, tritt an den Bischof ein unbekannter Mann — ein Wanderkünstler — heran und erbot sich zur Dienstleistung. Um seine Kenntnisse befragt, gibt er sich für einen „carpentarius et cementarius" aus. Seine Fähigkeiten werden erprobt und er von dem Bischofe dem ganzen Baue vorgesetzt. Wie die leitenden Kräfte, so werden auch die ausführenden dem Laienstande entnommen. Sie finden sich nur selten an Ort und Stelle, werden in der Regel erst aus der Ferne mit grossen Kosten herbeigeholt. Dass einzelne Landschaften als besonders ergiebig an Künstlerkräften bezeichnet werden, spricht wie das Monopol, das verschiedene Länder in verschiedenen Kunstgattungen an sich reissen, für das Dasein einer Laienkunst. Man sieht, dass ökonomische Grundsätze bei dem Kunstbetriebe zur Geltung kommen, derselbe einen industriellen Charakter empfängt. Wenn die Bauleute aus weiter Ferne geholt werden, so muss ihre besondere Geschicklichkeit vorausgesetzt worden sein, die eben nur durch eine stetige Übung erworben werden kann. Diese stetige Übung aber weist wieder auf eine handwerkmässige Stellung der Arbeiter hin. Die Urkunden, welche sich auf diese Punkte beziehen, sind folgende:

Bei dem Baue des Klosters Schildesche in Westphalen im X. Jahrhundert werden die fabri murarii et cementarii aus Gallien geholt [4]), eben so wie Bischof Meinwere von Paderborn die Bartholomäuscapelle per operarios graecos errichten lässt [5]). Diesen Werkleuten die byzantinische Herkunft abzustreiten und sie in Italiener zu verwandeln, liegt durchaus kein Grund vor.

Dem Abte von St. Vannes zu Verdun, Richard, fehlen die Mittel zur Bestreitung der Baukosten für das neu zu errichtende Kloster. Kaiser Heinrich II. schenkt beträcht-

[1]) Ortliebi de fundat. mon Zwifaltensis libri II. bei Perz SS. X. 77.
[2]) Monum. Boica IX. 503. ad a. 1146.
[3]) Liber fundat. mon. Zwetlensis in Fontes rer. Austriac. Dip. III. p. 535.
[4]) Ep. 22. bei Duchesne SS. II. hist. Franc. II.
[5]) Pez Thes. VI. p. I. 144
[6]) Ibid.
[7]) Thancmari, Vita Bernwardi Ep. C. 6. Wolfherii Vita Godehardi Ep. C. 35. bei Pertz SS. XI. 216.
[8]) Leo Ostiens. Chron. M. Casinensis l. III. c. 27. bei Muratori SS. rer. Ital. IV. Der Ausdruck puer wird von jungen Klerikern und von mancipien gleichmässig gebraucht.

[1]) Vita Gebehardi bei Pertz SS. X. 586
[2]) Ibid. p. 588.
[3]) Vita Meinwerci bei Pertz SS. XI. 112.
[4]) Erhard Reg. hist. Westf. I. 125.
[5]) Vita Meinwerci bei Pertz SS. XI. 139.

liche Summen, „ut caementarios et necessarios artifices munerare largiter posset“ [1]).

„Artifices caementarii“ werden in Dijon von dem Abte Wilhelm bei der Restauration der alten Kirche des heil. Benignus verwendet [2]) und bei dem Neubau schliesst der Eifer des Bischofes Bruno, des Abtes Wilhelm und des Vicecomes Rudolph die Thätigkeit aus der Ferne herbeigeholter magistri nicht aus [3]).

Auch bei dem Baue des Speierer Domes werden nicht allein aus des Kaisers Reiche, sondern auch aus anderen Ländern „sapientes et industrii architecti fabri et cementarii et alii opifices“ herbeigerufen und erst als die Nachlässigkeit und der Eigennutz dieser „magistri“ offenbar wird, übernimmt Bischof Otto von Bamberg die Aufsicht über den Bau [4]). Als der heil. Norbert das Mutterkloster der Premonstratenser zu errichten begann, theilten sich deutsche und französische Maurer in die Arbeit [5]).

In der Vita Johannis Gorziensis [6]) wird erwähnt, dass ex magistris artium diversarum undecunque deductis primum claustrum muro in modum castri undecunque circumscripsit; von „bibliis et cementariis“ als gewöhnlichen Handwerkern spricht die Translatio S. Udalrici [7]); bei einem Hennegauer Klosterbaue endlich werden nicht blos die Bauleute aus der Fremde herbeigeholt, sondern auch von Laien unterhalten [8]).

In welchem Grade überhaupt Laienhülfe bei kirchlichen Bauten in Anspruch genommen wurde, davon legt der Anonymus Haserensis für das XI. Jahrhundert ein unumwundenes Geständniss ab [9]). Es litt durch die schrankenlose Baulust der Bischöfe der Wohlstand der Bevölkerung, die vom Ackerbaue abgezogen und zu Baudiensten gezwungen wurde und darüber in bittere Klagen ausbrach.

Laienhülfe und die Unterstützung durch fremde Künstler bedurfte bekanntlich auch Desiderius, der Abt von Monte Cassino, als er an den Neubau des berühmten Mutterklosters der Benedictiner schritt. Amalfetoner und Lombarden, die letzteren vielleicht Nachkommen der magistri Comacini, führten den Bau aus, zu dessen Ausschmückung byzantinische Künstler herbeigeholt wurden [1]). Wäre Leo's Behauptung begründet, dass einzelne Kunstzweige, wie die Mosaikmalerei seit Fünfhundert in Italien ausser Übung gekommen wären, so würde es allerdings mit dem Dasein einer stetigen Klosterkunst ein Ende haben, aber auch mit der Laienkunst. Des Chronisten Behauptung ist allerdings nicht wörtlich zu nehmen, da wir römische Mosaiken aus dem X. Jahrhunderte besitzen. Wohl gilt sie in beschränktem Umfange für den unmittelbaren Gesichtskreis des Verfassers und beweist, dass die Benedictinerklöster im XI. Jahrhunderte nicht die eigentliche, ja ausschliessliche Heimath für die Kunst bildeten. Erst unter Desiderius wurden die Künste auch in Monte Cassino gepflegt. Von Mönchen? Dies kann man aus dem Wortlaute nicht entschieden folgern. Es heisst nur, dass die pueri monasterii in der Mosaikkunst unterrichtet werden und dass der Abt einzelne Theile eines grösseren Goldschmiedwerkes, das in allen übrigen Theilen in Constantinopel bestellt wurde, „suorum artificum opere“ ausführen liess [2]). Es wird der Laiencharakter der italienischen Kunst in dieser frühen Periode um so weniger bezweifelt werden können, als Bischof Ratherius von Verona im X. Jahrhunderte die Verachtung des Klerus bei seinen Landsleuten unter anderen Ursachen auch wollüstigen Bildern zuschreibt [3]): Quaerat et aliquis cur prae caeteris gentibus baptismo renatis contemptores canonicae legis et vilipensores cleri sint magis Italici. Hoc fateor causa superius relata. Quoniam quidem libidinosiores eos et pigmentorum venerem nutrientium frequentior usus et vini continua potatio et negligentior disciplina facit doctorum. Und wenn Otto von Freisingen im XII. Jahrhunderte [4]) seine Verwunderung darüber ausspricht, dass in Italien inferioris conditionis iuvenes vel quoslibet contemptibilium etiam mechanicarum artium opifices, quos ceterae gentes ab honestioribus et liberioribus studiis tanquam pestem propellunt, ad militiae cingulum vel dignitatum gradus assumere non dedignantur, so wirft diese Stelle auf die künstlerischen Zustände des tieferen Mittelalters ein mannigfaches Streiflicht. Zunächst wird das Ansehen, welches die Kunst im bürgerlichen Leben Italiens sich errungen hatte, bestätiget. Dieses konnte aber nicht stattfinden, wenn nicht die Kunst in den Laienkreisen schon längst heimisch war.

Dass aber ein so hoch gestellter Kirchenfürst, der gleichzeitig auch dem Mönchsleben nahe stand, so verächtlich von den Künstlern und Kunsthandwerkern spricht, beweist, dass den klerikalen Kreisen die Pflege der bildenden Künste nicht am Herzen lag. Wenn es im tieferen

[1]) Vita S. Richardi Abb. S. Vitoni Virdunensis bei Pertz SS. XI. 283.

[2]) Acta SS. O. S. B. VIII. 327.

[3]) Ebend. Ab honor. praesule Brunone et Wilhelmo vener. abb. nova ecclesiae fabrica est renovata. In cuius basilicae miro opere domnus praesul expensas tribuendo ac columnas marmoreas ac lapideas undecunque adducendo et vener. abbas magistros conducendo et ipsum opus dictando mundantes dignum templum construxerunt. Die Mitwirkung des vicecomes wird p. 345 berichtet. Für die Heimath der Kunst in den Klöstern spricht es nicht, dass Abt Wilhelm aus seiner italienischen Heimath ausser Gelehrten und des Ackerbaues Kundigen auch diversarum artium magisterio docti nach Dijon zieht. Vergl. D. Achery Spicil. II. 383.

[4]) Vita Ottonis Ep. Babenb. bei Pertz SS. XII. 150.

[5]) Vita S. Norberti bei Pertz SS. XII. 683.

[6]) Pertz SS. IV. 362.

[7]) Ibid. p. 428.

[8]) Martène et Durand Vetera Monum. VI. 288.

[9]) Cap. 29. bei Pertz SS. VII. 253—267.

[1]) Leo Ostiensi Chron. I. Casin. M. II. cap. 27—29 bei Pertz SS. VII. 718.

[2]) Ebend. c. 32. bei Pertz SS. VII. 723.

[3]) Ratherius, de contemptu canon. p. II. bei D'Achery, Spicil I. p. 354.

[4]) Otto Frising De gestis Frid. I. lib. II. c. 13. bei Muratori SS. III. Auch die Erzählung von der Herkunft Papst Gregor VII. in der Weltchronik von Pohlde (Ann. Palidenses bei Pertz SS. XVI. 69) ist für die Stellung der Laienkünstler in Italien wichtig.

Mittelalter nur eine Klosterkunst gegeben hätte, unmöglich hätten ihre Vertreter so geringschätzig als unfreie Leute behandelt werden können. Als Unfreie treten uns thatsächlich die deutschen Kunsthandwerker in vielen Urkunden entgegen. Otto von Freisingen generalisirt, was uns die einzelnen Urkunden lehren und wird dadurch ein bedeutsamer Zeuge für das Dasein einer frühen, allerdings nicht hoch geachteten Laienkunst. Er gibt einem Verhältnisse Ausdruck, welches wir in Rechtsacten schon im XI. Jahrhundert kennen lernen. Die Künstler werden mit den Leuten niedriger Gewerbe zusammengeworfen und sind wie diese dienstbar [1]).

Es ist kaum nöthig, die Zahl der Zeugnisse insbesondere für die Zeit des zwölften Jahrhunderts zu vermehren, höchstens um die Thatsache, dass das zwölfte Jahrhundert keine wesentlichen Unterschiede in den Kunstzuständen von dem elften Jahrhunderte aufweist, zu bekräftigen.

Mit denselben Worten, wie der Kunstbetrieb in diesem Jahrhunderte geschildert wird, wird er auch in dem folgenden beschrieben. Über einen Hauptbau des zwölften Jahrhunderts, die Kirche von S. Denys, besitzen wir von dem Begründer des Werkes, vom Abte Suger einen authentischen Bericht. „Valvas principales, heisst es darin, accitis fusoribus et electis sculptoribus multis expensis ereximus“ [2]) und weiter: „Vitrearum novarum praeclaram varietatem magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus [3]). Eine andere Stelle endlich: „Cementariorum, latomorum sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia“ [4]) deutet darauf hin, dass auch in S. Denys die Künstlerkräfte ausserhalb der Klostermauern gesucht und gefunden wurden. So ist auch in einem anderen älteren Falle das Kloster der Zielpunkt, aber nicht der Ausgangspunkt der Künstler und Gewerbtreibenden. Bernardus, ein Gegner der Cluniacenser, so erzählt Ordericus Vitalis [5]), errichtete in einem Waldstück bei „Tyron“ ein Kloster. „Illuc multitudo fidelium utriusque ordinis abunde confluxit et praedictus pater singulas artes quas noverant legitimas in monasterio exercere praecepit, unde ad eum libenter convenerunt tam fabri lignarii quam ferrarii, sculptores et aurifabri pictores et caementarii, vinitores et agricolae multorumque officiorum artifices prudentissimi“. Dass die Künstler Klöstern und Stiftern zustrebten, wie sie in späteren Zeiten sich an Höfen sammelten, kann nicht Wunder nehmen, da ihnen an jenen Stätten die reichste Gelegenheit zur Arbeit und zum Verdienste geboten wird. Daran den Schluss zu knüpfen, dass sie in Klöstern und Stiftern ihre regelmässige Ausbildung empfingen, das Mönchsgewand anzogen, ist nicht gestattet. Wäre dies der Fall gewesen, gewiss hätte die Dichterphantasie des tiefen Mittelalters, wo sie Künstler erwähnt, dieselben unter dem Bilde eines Mönches sich gedacht. Davon ist sie aber weit entfernt. Die prosaische Auflösung der Kaiserchronik nennt zwar den Künstler der wunderbaren Bildsäulen auf dem römischen Capitole, die ihre Schellen sofort ertönen liessen, wie in einer Provinz die Empörung ausbrach, einen Pfaffen [1]). Virgil, denn dieser ist unter diesem Namen gemeint, wird so wegen seiner Zauberkenntnisse [2]), nicht wegen seiner künstlerischen Fertigkeiten genannt. Diese Stelle ist also nicht entscheidend, wohl aber die Künstlerschilderungen, die wir einem Gedichte des zwölften Jahrhunderts [3]) entnehmen. Der heil. Oswald sendet auf Warmands Rath einen Raben als Brautwerber an den Hof des Heidenkönigs Aaron, lässt ihn aber vorher seinem Amte gemäss schmücken, sein Gefieder mit Gold beschlagen, das Haupt mit einem Krönlein kränzen. Ein Kämmerer wird beauftragt den Goldschmied zu holen:

dô er in die stat was komen
als wir ez sider haben vernomen
an der selben stunde
einen meister er an sehen begunde;
dô vant er vor einer smitten stân
einen goldsmit; der was ein Künste rîcher man [4]).

Noch bedeutsamer ist die Erzählung, wie der heil. Oswald, als er selbst im Morlande angekommen war, von der schönen Pamige den Rath empfängt, er solle mit zwölf Männern seines Gefolges sich als Goldschmiede vorstellen, welche „varn durch diu land nâch ir site“ [5]). Er klagt, dass er keine Goldschmiede aus England mitgenommen. Da traten zwölf Helden vor und sprachen:

unser sint hie zwelf junger man
zwâr wir sin alle goltsmide und ouch goutes rîch,
daz geloubet uns, edeler vürste lobelîch
wir sin ze riteren worden,
nû geloubet uns daz, edeler vürste hôchgeborn,
do in der reise wart erdâht,
wir hân unsern werczine mit uns her brâht;
ob wir kæmen in vremdin lant
alsô redeten si alle samt

[1]) Hontheim, hist. I, 393 Nr. CCL: Contractus precariae inter Eberhardum archip. Trevir. et Comitem Waldramum de Arlo a. 1052: Villas et ad eas pertinentia cum omni integritate et utilitate, quali nos ad nostros possedimus usus, exceptis servientibus nec non venatoribus, piscatoribus, fabris, caementariis, architectis sive latomis nostris eorumque beneficiis Walramo de Arlo et uxori ipsius Adelheide in precariam dedimus.

[2]) Sugeri Abb. liber de rebus in administ. sua gestis bei Duchesne IV, 342.

[3]) Ibid p. 348.

[4]) Sugeri Abb. liber de consecratione eccl. S. Dionysii bei Duchesne IV, 352.

[5]) l. VIII, p. 715 bei Duchesne SS. rer. norm.

[1]) Bi den ziten was eine pfaffe ze Rome, der machte von listen schellen und machte an ieclich schellen eines landes namen, die sie betwungen heten. Vgl. Massmann Kaiserchronik III. Bd. S. 61 und 433.

[2]) „ein pfaffe, der wol Zauber las“ und Parzival 66, 4.

[3]) Sant Oswalds Leben. Ein Gedicht aus dem zwölften Jahrhundert, herausg. v. Ettmüller 1835.

[4]) S. Oswalds Leben. V. 481. S. 17. Ein Goldschmiedmeister der für Lohn arbeitet wird auch V. 1385 (47) erwähnt.

[5]) Ebend. V. 2020. S. 67.

ob wir ze noeten müesten komen
und uns diu habe würde benomen
möhtz denn anders niht enwesen
Sô trût wir mit der arbeit wol genesen [1]).

Als Aaron durch das Getöse der arbeitenden Goldschmiede beunruhigt wird, bekommt er die Erklärung:

zwar ez sint alsamt goltsmite
und varnt in vremdiu lant nâch ir site [2]).

Wie trefflich stimmt das fahrende Wesen dieser Goldschmiede mit den Nachrichten, die wir mittelalterlichen Urkunden entlehnen. Jetzt verstehen wir, wie der anglus artifex nach Monte Cassino gelangte, den daselbst der Blitzstrahl traf [3]), wie überhaupt die Kunstweisen sich von einem Lande zum anderen verpflanzten und worin es galt, einen Bau emporzuführen, oder denselben zu schmücken, wie die hinreichenden Kräfte zur rechten Zeit sich sammelten. Und dass der Kämmerer des heil. Oswald in der Stadt den Goldschmied aufsucht, beweist dies nicht, dass schon im zwölften Jahrhundert eine reiche künstlerische Thätigkeit in bürgerlichen Kreisen bestand und dieselbe nicht erst, wie man gewöhnlich annimmt, mit der Wandlung des romanischen Styles in den gothischen begann. Eingehendere Untersuchungen in die Geschichte der Gewerbe, als sie bisher angestellt wurden, würden dies gewiss im reichsten Masse bestätigen.

Wir wollen und dürfen nicht mit der gleichen Einseitigkeit wie die Anhänger der alten Ansicht von dem Mönchscharakter der frühmittelalterlichen Kunst verfahren. Gewiss gab es auch unter den Mönchen Künstler, besonders in den ersten Zeiten eines Klosters, wo sich eine zahlreiche Ansiedlung in seinem Weichbilde noch nicht eingefunden hatte, musste dasselbe nothgedrungen auch seine künstlerischen Bedürfnisse — nur dass dieselben nicht allzuhoch angeschlagen werden dürfen — aus eigenen Mitteln befriedigen. Wir läugnen nur, dass alle Künstler Mönche waren, der klerikale Stand überhaupt regelmässig bei den bildenden Künstlern angetroffen wurde. Damit fallen auch alle ästhetischen Consequenzen, die man aus diesen persönlichen Verhältnissen ziehen wollte, weg.

Die praktische Kunstthätigkeit war auch im tieferen Mittelalter durch Laien vertreten. Fragt man uns, wie sich zu diesen ausübenden Laienkünstlern die Kleriker verhielten, so antworten wir mit der Urkunde: Disponuntur pro arbitrio abbatis officinae [1]), oder: Comes Adalbertus consilio am architectorum et aliorum artificum, quam prudentium virorum in monasteriorum dimensionibus expertorum ecclesiam funditus præcepit destrui [2]) und endlich: Wacelinus abbas septimus monasterii S. Laurentii Leodimsis in ordinandis picturis vel texturis allegoricarum materiarum tam veteris quam novi testamenti singulari pollebat ingenio [3]), dies ist der legitime Antheil des gelehrten Klerikers und des Bauherrn überhaupt. Eigentliche Baukünstler waren die Äbte, welche dem Baumeister ihre Befehle und Wünsche aussprachen, nicht. Ihre wahre und eigentliche Bauthätigkeit definirt der alte Hymnus: de confessoribus fundatoribus coenobiorum:

Fundano in Christo plurima
Monachorum coenobia
Muros erexit e caelitus
Vivis utens lapidibus.

Archäologische Notizen.

Einige Reste mittelalterlicher Ziegelfussböden aus der Umgegend Wiens.

Die mittelalterlichen Fliesen zur Bedeckung der Fussböden, ihre Fabrication, ihre Ornamentik etc. waren schon wiederholt Gegenstand der Forschung. Es sind in England und Frankreich auch ziemlich viele erhalten und die Literatur hat uns bereits manche davon kennen gelehrt. In Deutschland sind verhältnissmässig nur wenige erhalten und unsere Literatur ist desshalb auch weit ärmer in dieser Richtung, als die englische und französische.

Aus dem österreichischen Kaiserstaate sind bis jetzt nur wenige bekannt geworden, obwohl sicher noch da und dort Theile solcher Fussböden oder einzelne Steine erhalten sind. Wir machen daher auf einige wenige Reste derartiger Fussböden aufmerksam, die sich hier vorfinden. Wir haben in beifolgenden Figuren 1 bis 3 Abbildungen von drei derartigen Fliesen gegeben, die sich im Besitze des Herrn Leemann in Wien befinden; sie sind in ein Drittel der Naturgrösse.

Fig. 1 zeigt einen gekrönten nach links ausschreitenden Löwen mit getheiltem Schweife, wie er sich im böhmischen Wappen vorfindet. Der Rand ist mit einer Inschrift in Majuskeln versehen, die folgendermassen lautet:

✝ LEB. PINICH. KENANT. MICH. TREIT. DER. CVNENC. VVN. PEREM. LANT.

Es ist also der böhmische Wappenlöwe mit der Darstellung gemeint. Die Thierdarstellungen, welche im XI. und XII. Jahrhundert den orientalischen Stoffen nachgebildet wurden, die der Handel und die Kreuzzüge ins Abendland gebracht hatten, waren im Laufe des XII., vornehmlich aber im XIII. Jahrhundert in der Heraldik heimisch geworden. Hier fanden die Thierformen ihre eigene Entwickelung, die sich von jener orientalischen stets mehr loslöste; sie erhielten eine Stylisirung, die mit der übrigen Kunstweise der Zeit mehr übereinstimmte und wurden besonders im XIV. Jahrhundert ganz charakteristisch und strenge schematisch gebildet wie die ganze Kunstweise.

Nach dem Aufhören der Kreuzzüge und nach Einführung der orientalischen Fabrication im Abendlande, das sich nun selbst mit den Gegenständen versah, die es früher aus dem Orient bezogen hatte, war der orientalische Ursprung der Thiergestalten vergessen;

[1]) Ebend. V. 2048. S. 68.
[2]) Ebend. V. 2135. S. 71. und V. 2204. S. 74.
[3]) Leo Ost. Chron. Mont. Cas. bei Pertz SS. VII. 712.

[1]) Mon. Boica VII.
[2]) Trithemii Chron. Mon. Hirsaug. ad a. 1050.
[3]) Martène et Durand Thes. IV. 1087.

die Heraldik aber hatte solche Bedeutung gewonnen, dass ihre Thiergestalten nicht blos auf den Schildern und Helmen prangten, sondern dass sie auch auf die Ornamentik der Stoffmuster der Architectur und Goldschmiedekunst etc. übergingen.

So gibt das Grabmal des Kaisers Günther von Schwarzber (✝ 1349) im Dome zu Frankfurt a. M. der Figur des Kaisers einen Waffenrock, der mit den heraldischen Zierden seines Hauses — den Löwen bemalt ist [1]); die Figur des Ritters Hartmann von Kroneberg (✝1372) auf seinem Grabsteine, zeigt einen mit den Wappenfiguren des Ritters (Eisenhütlein) gezierten Lendner [2]). Dieses Vorkommen erscheint bei Betrachtung der ganzen Figuren, die mit allen heraldischen Abzeichen auf Schild und Helm geschmückt sind, ganz natürlich. Aber selbst Damen kleideten sich in heraldisch gemusterte Stoffe. So trug Blanche de Couci (✝ 1305), Gemahlin des Grafen Hugo von Braine, auf ihrem Grabstein in der Abtei S. Yved zu Braine ebenfalls ein mit den heraldischen Löwen und mit Eisenhütlein geschmücktes Gewand [3]). v. Mayer gibt in seinem heraldischen ABC-Buch, Taf. XXXII, 2 Tapetenmuster, von dem das eine dem XIII. Jahrhundert angehörig, mit Thiergestalten belebt ist, die wohl schwerlich heraldischen Ursprungs sind, sondern die im Styl der Zeit gehalten, eben blos als Reminiscenzen der aus dem Orient gebrachten, mit Thiermustern versehenen Stoffe gelten können. Das zweite auf jener Tafel gegebene Muster (aus dem XIV. Jahrhundert) dagegen ist offenbar heraldischen Ursprunges, indem die quadratischen Felder viererlei Muster zeigen, unter denen nicht blos Thiergestalten, die vollkommen heraldisch stylisirt sind, sondern auch die bekannten Lilien und die blos der Heraldskunst angehörigen Turnierkragen vorkommen. Im ungarischen Nationalmuseum zu Pesth befinden sich einige Fliesen, die theilweise Duplicate der hier gegebenen sind, theilweise aber andere Thiergestalten zeigen, so den Drachen.

Am Reliquienschreine des St. Sebald zu Nürnberg in der gleichnamigen Kirche findet sich ein Muster, das rautenförmig ange-



(Fig. 1.)

ordnet und wobei jede Raute senkrecht getheilt, rechts einen halben Adler, links eine Schrägbalkeneintheilung zeigt. Der heraldische Ursprung dieses Ornamentes ist also ausser allem Zweifel.

Auf der Marienburg, dem deutschen Ordensritterschlosse in Preussen, ist die Vorhalle der Kirche, vor der sogenannten goldenen Pforte mit glasirten Fliesen bekleidet, welche Thierfiguren darstellen, die vollständig heraldisch sind; Drachen, Panther, Löwen erscheinen unter diesen Figuren, bei denen theilweise (so beim Panther) kleine Wappenschildchen als Ausfüllung des leeren Raumes zu sehen sind, so dass sich auch hier die Thiergestalten als Ornamente kundgeben, die aus der Heraldik entnommen sind.

Überhaupt dürfte überall bei Thiergestalten des XIV. Jahrhunderts, die nicht als streng constructive Theile dem Baue eingefügt sind, sondern bei einer Verkleidung erscheinen, ein heraldischer Gedanke zu Grunde liegen. Das hier in Fig. 1 gegebene Beispiel bestätigt diese Annahme; auch die Fig. 2 und 3, welche Adler und



(Fig. 2.)



(Fig. 3.)

Greifen zeigen, dürften, obwohl keine Beischrift diese anzeigt, heraldisch aufzufassen sein. Dafür spricht die Stylisirung der Gestalten.

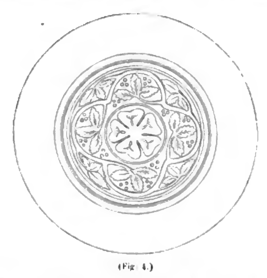
Als Zeit der Entstehung dürfte das XIV. Jahrhundert anzunehmen sein. Die noch fast romanische Stylisirung, insbesondere des Adlers, aber auch theilweise des Löwen, deuten zwar auf das XIII. hin; man darf indess nicht übersehen, wie lange sich derartige typische Gestalten unverändert erhalten; auch die Majuskelschrift am

[1]) Vgl. Mayer's heraldisches ABC-Buch Seite 504
[2]) Daselbst Taf. L.
[3]) Daselbst Taf. L.

dem Löwen, die romanische Anklänge hat, findet ihre Parallelen aus der Mitte und zweiten Hälfte, selbst aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts.

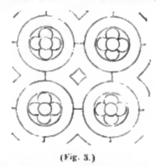
Alle drei Fliesen haben gleiche Grösse, so dass sich annehmen lässt, dass sie einem und demselben Fussboden angehört haben; sie sind sehr flach plastisch, aus gewöhnlichem gut gebranntem Ziegelthon hergestellt; der Stein Fig. 1 ist rothbraun, Fig. 2 gelbbraun und Fig. 3 schwarz glasirt, die Technik der Anfertigung also sehr einfach, da die zubereitete weiche Thonmasse blos wie ein gewöhnlicher Ziegel in eine Holzform geschlagen wurde, in der die Zeichnung flach vertieft eingestochen war. Die Ziegel sind $1^1/_2$ Zoll stark; die Seiten gehen jedoch nicht senkrecht, sondern sind nach rückwärts ein wenig eingezogen, so dass sie ohne zu grosse Fugen an der Oberfläche doch fest im Mörtel liegen und auch solchen in gehöriger Stärke zwischen sich in den Stossfugen haben konnten. Die Oberfläche der Ziegel ist jetzt noch ziemlich gut erhalten, nur die plastischen Figuren sind ein wenig abgetreten.

Ganz in derselben Weise ist auch der runde Fussbodenziegel Fig. 4 hergestellt, der aus der Kirche zu Perchtoldsdorf bei Wien



(Fig. 4.)

herstammt, nur ist bei der Kleinheit des Musters der Verzierung auch das Relief desselben viel unbedeutender. Der Ziegel hat $7^1/_4$ Zoll Durchmesser, 1 Zoll stark, nach rückwärts ebenfalls eingezogen wie die vorigen, grün glasirt und entstammt dem XV. Jahrhundert. Die Fig. 5 zeigt, wie das Muster aus zwei verschieden geformten Ziegeln



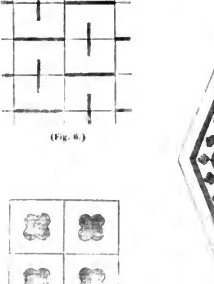
(Fig. 5.)

zusammengesetzt ist. Es ist hinter dem Altare des südlichen Seitenchores noch ein kleines Stück des Fussbodens erhalten. Es fand sich jedoch von den runden nur einer, von den dazwischen liegenden dagegen gar keiner mehr vor, auf dem das Ornament deutlich erhalten ist. Es ist nur noch zu ersehen, dass auch die viereckigen Ziegel ein kleines gepresstes Ornament in der Mitte hatten.

Fig. 6 gibt eine Zusammenstellung einfacher rothbraun glasirter Ziegel, die noch in einigen Theilen des Kreuzganges zu Heiligenkreuz erhalten sind. Es sind hier Nachklänge des mittelalterlichen Fussbodenschmuckes, die in ganz flach eingetieften schmalen Streifen auf den Ziegeln das einfachste Linienmuster zeigen.

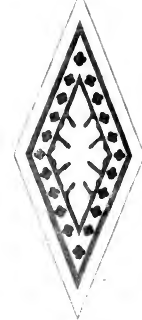
Ein anderes Muster, das gleichfalls aus dem Kreuzgange zu Heiligenkreuz stammt, gibt Fig. 7. Es ist jedoch von diesem Muster nur noch ein einziger Ziegel zwischen den gewöhnlichen modernen Ziegeln erhalten, mit denen der Gang gepflastert ist. Dieser Ziegel hat 7 Zoll Länge und Breite, ist rothbraun glasirt; in der Mitte ist eine durch die Tiefe des Ziegels hindurchgehende Vierpassöffnung, die mit dem Mörtel ausgefüllt ist, in den der Ziegel gelegt ist, was eine angenehme Farbenwirkung gibt und offenbar eine sehr einfache Art zu Herstellung eines wirksamen Schmuckes ist.

Im Stifte Klosterneuburg befanden sich noch vor nicht sehr langer Zeit mehrere Bruchstücke von Ziegelfussböden in dem Gebäude der alten Prälatur. Da es nur Bruchstücke waren, so wurden sie nach und nach entfernt; doch befinden sich in Privathänden zerstreut noch einige Ziegel; es ist dem Verfasser gelungen, einige Muster zu erhalten.



(Fig. 6.)

(Fig. 7.)

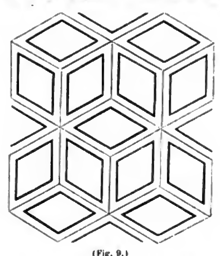


(Fig. 8.)

Eines davon in Fig. 8 gegeben ($^1/_3$ wirkliche Grösse) ist aus feiner Masse geformt, stark gebrannt und hat lichtgelbliche Naturfarbe; die Zeichnung ist einige Linien tief, sehr scharf eingepresst und war mit einer röthlichen Masse ausgefüllt. Es scheint keine Thonmasse gewesen zu sein, die etwa vor dem Brennen in die Vertiefungen eingefüllt und mit dem Ziegel gebrannt wurde, sondern irgend ein Mörtel oder Kitt, der indessen seine Bindungsfähigkeit verloren hat, da die wenigen Reste der Füllmasse, die noch im Ziegel waren, sehr leicht herausbröckelten und zu Staub zerfielen. Diese Ziegel scheinen nicht glasirt gewesen zu sein, wenigstens ist an dem uns vorliegenden Exemplare keine Spur von Glasur zu sehen. Beim Legen muss das Muster einfach rautenförmig in Reihen gefügt gewesen sein.

Ein ferneres Muster aus Rautenfliesen war in einem kleinen Erker des alten Prälatengebäudes erhalten, das bei Ernst und Oescher: Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthume Österreich III. Heft, Taf. 1 abgebildet ist. Die Ziegel sind in sechseckigen

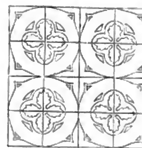
Sternen (Fig. 9) zusammengesetzt, haben jedoch nur einfache Linienzeichnung. Die in Fig. 8 gegebenen Steine konnten nicht in dieser



(Fig. 9.)

Weise zusammengefügt sein, weil die Länge derselben zu gross ist, im Verhältniss der Breite, so dass das Ineinandergreifen in ähnlicher Lage, wie Fig. 9, nicht möglich ist.

Ein weiteres in Klosterneuburg ehedem vorhandenes Muster, von dem der Verfasser einige Ziegel besitzt, ist in Fig. 10 im



(Fig. 10.)

Massstabe von $^1/_{12}$ gegeben. Das Muster ist so gerichtet, dass blos Ziegel aus einer Form nöthig waren, von denen je vier zusammen eine geschlossene Figur gaben. Die Ziegel, je $4^1/_8$ Zoll lang und breit und $1^1/_4$ Zoll stark, sind einfach aus gewöhnlichem rothen Ziegelthon gefertigt, ohne Glasur; die Zeichnung ist in starken Linien eingeritzt und diese Linienvertiefungen waren ehemals mit schwarzer Kittmasse ausgefüllt. Diese Art der Pflasterziegel war überhaupt in Deutschland im XV. Jahrhundert am häufigsten im Gebrauch und es sind manche Beispiele der Art auch erhalten. So sind in Bebenhausen eine Anzahl von Mustern erhalten [1]). Ein ähnlich gebildetes Muster hat Verfasser in einem alten Hause zu Frankfurt a. M. gefunden [2]). Ein ähnliches Muster aus 2 verschiedenen Steinen zusammengesetzt, findet sich zu Gurk [3]).

Die grosse Anzahl derartiger im Mittelalter verwendeter Ziegel lässt hoffen, dass noch mehr erhalten sind, als es den Anschein hat. Hier gilt es mehr als bei anderen Gegenständen, sie in den Winkeln zu suchen. Die Kirchen und Kreuzgänge, so wie die Fussböden in Wohnräumen sind nicht mehr damit gepflastert, aber ganz sicher sind sehr viele solcher Ziegel auf Dachböden, in Kellern, Waschküchen und Ställe gewandert, wo sie vielleicht auf die verkehrte Seite gelegt sind. Bei eifrigem Suchen würden sich gewiss noch manche Reste entdecken lassen.

A. Essenwein.

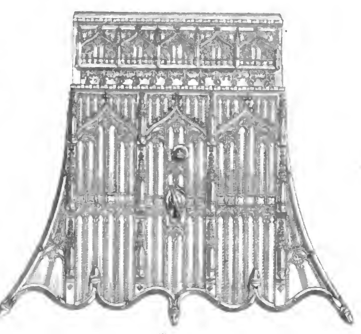
[1]) Abgebildet bei G. G. Kallenbach: Atlas zur Geschichte der mittelalterlichen Baukunst.

[2]) Abgebildet in des Verfassers Norddeutschlands Backsteinbau Taf. XXIV, Fig. 12.

[3]) Abgebildet in Heider und Eitelberger's Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates.

Das Thürschloss im Landesmuseum zu Klagenfurt.

Wir haben in diesen Blättern schon einmal Anlass genommen, auf eine Reihe interessanter mittelalterlicher Eisenarbeiten, die zerstreut an mehreren Orten Niederösterreichs und Steiermarks aufgefunden wurden, die Aufmerksamkeit zu lenken. Eines der vorzüglichsten Beispiele durchgebildeter Eisentechnik, das wir in Österreich aufweisen können, dürfte ohne Zweifel das Thürschloss im Landesmuseum zu Klagenfurt sein, welches auch eine Zierde der im Jahre 1861 abgehaltenen Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines war. In Fig. 1 geben wir verkleinert eine Abbildung dieses Thürschlosses.



(Fig. 1.)

In seiner natürlichen Grösse ist dasselbe $15^1/_2$ Zoll hoch, und unten 18 Zoll, oben dagegen 10 Zoll breit; die Vorderseite desselben ist durchbrochene Arbeit und das Ornament fensterartiges Masswerk, welchem, wie bei ähnlichen Arbeiten, z. B. bei der bekannten Thüre zu Bruck a. d. Mur, färbiges Ornament untergelegt ist. Die Masswerkverzierungen sind bis in das kleinste Detail fein und zart durchgearbeitet und die in Anwendung gebrachten Motive weisen auf eine ganz entwickelte Gothik hin, so dass man die Zeit der Anfertigung dieses Schlosses jedenfalls in das Ende des XV. Jahrhunderts versetzen kann. Ob dieses Schloss wirklich eine praktische Bestimmung einst gehabt hat, ist bei der ungewöhnlichen Grösse und dem grossen Gewichte schwer zu denken. Möglich ist es übrigens, dass dasselbe die Probearbeit eines angehenden Meisters war, wie solche in den alten Zunftordnungen vorgeschrieben waren und noch bis in die jüngste Zeit bei vielen Innungen aufrecht erhalten worden sind. Insbesonders war die Anfertigung eines Meisterstückes bei solchen Handwerken, welche die Kenntniss einer bestimmten Technik erforderten, für jeden angehenden Meister eine unerlässliche Bedingung.

W.

Steinmetzzeichen und figürliche Monogramme, gesammelt in Breslau.

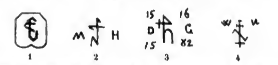
Die Frage nach der Bedeutung der sonderbaren Figuren, welche sich an alten Baulichkeiten und Sculpturen oft in grosser Menge vorfinden, hat schon seit langer Zeit die Forscher beschäftigt und oft eine ganz verschiedene Beantwortung gefunden.

Wenn es auch wahrscheinlich ist, dass diese meist gradlinig gezeichneten Figuren ursprünglich dazu dienten, die Arbeiten der verschiedenen, bei einem Bau beschäftigten Steinmetzen von einander zu unterscheiden (Didron: Annales archéologiques I, pag. 251), so kann man doch diese Erklärung nicht für alle Zeiten für angemessen erachten. Ich halte diese Bestimmung der Steinmetzzeichen für die erste Entwickelungsstufe. Die nächste Veränderung trat ein, als diese Handzeichen nicht blos auf dem Werkstück angebracht wurden, sondern bei selbstständigen Sculpturarbeiten dem Meister als Monogramme dienten. Architekten und Steinmetzen waren aber oft identisch und so finden wir denn auch architektonische Zeichnungen (z. B. die zum Ulmer Münster) unseren Zeichen angebracht. Von jenen Künstlern nahmen die Maler, von diesen die Kupferstecher (z. B. Alaert von Hameln Adam Bartsch: Le Peintre Graveur VI), diese Bezeichnungsweise an.

Von den Zeichen auf Werkstücken habe ich in Breslau keine Spur entdecken können, da die Kirchen sämmtlich aus Backstein erbaut sind und Haustein nur zu Verzierungen verwendet ist.

Dagegen findet sich aus der oben angedeuteten zweiten Periode das Monogramm eines Architekten an einer später, vielleicht am Ende des XV. Jahrhunderts angebauten Capelle der Sandkirche, aussen angebracht (1).

Bildhauerzeichen sind an den Consolen einiger Statuen eingehauen: an der des Christophorus, am Portal der Magdalenenkirche (2), des Johannes des Täufers am Neumarkt (3), der Maria an der Katharinenkirche (150 A Fig. 4), der Barbara an der Nicolai- und



1 2 3 4

Rauschenstrassen-Ecke (5 und 6), an einer Console der Elisabethkirche (7) und an der Martersäule des Magdalenen-Kirchhofs (8).

Auf einem in dem königlichen Museum zu Breslau bewahrten Gemälde, Maria mit dem Kinde in einer Aureole stehend, von Engeln gekrönt, datirt von 1466, ist in der linken Ecke ein ähnliches Zeichen (9) angebracht; ob dasselbe dem Maler oder dem Donator,


5 6 7 8 9

einem Canonicus, zuzuschreiben ist, dürfte sich schwer entscheiden lassen.

Vom Ende des XV. Jahrhunderts an scheinen nämlich unsere Monogramme vollkommen Gemeingut geworden zu sein. Sie wurden eine Art Wappenbilder und wurden von 1491 bis 1713, wie die nachstehenden Beispiele zeigen werden, nachweisbar als Wappen gebraucht und zwar nicht blos in Stein gehauen, sondern auch als rechte Wappen mit Tincturen versehen. Während früher nur bildende Künstler und Bau-Handwerker die Monogramme brauchten, führen sie in dieser letzten Periode Schmiede, Gastwirthe, Tuchmacher.

Eine grosse Anzahl solcher Zeichen sind uns auf dem grossen goldenen Adler der kaufmännischen Schützengilde erhalten, der 1858 bei der Ausstellung schlesischer Alterthümer dem grösseren Publicum zum ersten Male sichtbar wurde.

Auf der um den Hals des Adlers geschlungenen Kette, den anhängenden Kleinodien und auf der Platte, welche dem Adler als Fussgestell dient, befinden sich verschiedene monogrammatische Zeichen, zum Theil durch den vollen Namen des Gebers und die Bezeichnung seines Standes erklärt. Ein Werk, welches, wie ich glaube, gegen Ende des XVII. Jahrhunderts erschien, gibt nebst der Beschreibung die Abbildung aller dieser Zeichen, die in natura schon etwas defect sind. Ihm habe ich das Nachstehende entlehnt.

An der Kette, deren ältestes Glied von 1522 datirt, finden sich vier Zeichen aus den Jahren 1523 (10), 1526 (11), 1535 (12) und 1536 (13), ohne Angabe des Namens.

10 11 12 13

Die Kleinodien enthalten zunächst auch vier nicht benannte Monogramme von 1552 (14), 1556 (15), 1568 (16) und 1598 (Fig. 17); bei den Folgenden ist der Name des Gebers mit eingravirt.

14 15 16 17

1571 (18) Mathes Kemmeter dis Jar Schulzo Ko.

1773 (19) Hans Ering dis Jahr Konig.

1775 (20) Derselbe.

Anno 1585 (21) Niclas Klingauf.

1568 (22) jar Hans Gotz Rothschmied Konig war.

Von den 5 Zeichen der Platte ist nur eines (23) datirt, die anderen sind ohne jede Bezeichnung (24 bis 27).

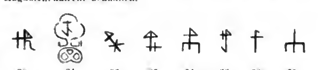
18 19 20 21 22 23 24

Zwei ähnliche Zeichen finden sich auf einem Stempel von 1515 mit dem Breslauer Stadtwappen, umgeben von kleineren Wappenschildern, vielleicht denen der Rathsherrn, als Wappenbilder (28, 29).

25 26 27 28 29

Eine Anzahl nicht datirter Steinmetzzeichen sind an Hausthüren angebracht, auf der Nicolaistrasse (30), der Rauschenstrasse (31) und dem Hintermarkt (32).

33 bis 37 sind Zeichen von in Glas gemalten Wappen, in der Magdalenenkirche befindlich.


30 31 32 33 34 35 36 37

Interessant sind die folgenden Wappen (38 bis 42), welche einem Gemälde aus dem XVI. Jahrhundert, in der Barbarakirche befindlich, entnommen sind.


38 39 40 41 42

Mustern wir nun die alten Grabsteine, welche nach Aufhebung der Kirchhöfe theils in die Umfassungsmauern der Kirchen, theils in nebenstehende Baulichkeiten eingelassen worden sind, so finden wir

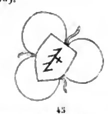
unter den mit Monogrammen versehenen Steinen den ältesten an der Elisabethkirche, am Denkstein der Hedwigis Christoff Rintfleisdhie von 1491 (Fig. 43); ungewiss erscheint es mir nur, ob das Zeichen der Familie Rintfleisch, oder dem Bildhauer der das Relief fertigte, angehört. Ersteres ist jedoch wegen der beiden Buchstaben C. R. wohl anzunehmen.

Ein Denkstein in der Elisabethkirche, einen knieenden Ritter darstellend, zeigt das nebenstehende Zeichen (44).

43 44

Die Grabsteine der Magdalenenkirche bieten folgende Monogramme:

ein undatirtes (45).



45

3 vom Grabstein des Jakob Euler (1524 bis 53). (Fig 46 bis 48), von der Tafel der Frau Kindlerin 1584 (49 a), vom Fritsghum des Notars Nitius von 1565 (49 b).

46 47 48 49, a. 49, b.

Die Denksteine an der Barbarakirche datiren meist aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert.

50 und 51 sind nicht näher bezeichnet. Es folgen dann:

1614. Paul Opitz. Leimetreisser (?) (52).

1612. Valentin Fleisdner, Kretschmer (Gastwirth) (53).

1623. Adam Beck, Nadlermeister (54).

1637. Gebrüder Wächtelein (55).

Ohne Namen ist noch ein Stein aus dem Jahre 1520 mit dem Zeichen (56).

50 51 52 53 54 55 56

Es folgen nun die Monogramme vom Denkstein der Tuchmacher-Aeltesten und Jüngsten vom Jahre 1713.

57. Johann Wutge.

58. Johann Scheymann.

59. David Habermann.

60. Johann Huber.

61. Daniel Kosdhnei.

62. Johann Steindhen.

Aus noch späterer Zeit scheint das Zeichen zu stammen, welches an dem Gewölbe im Flure des Immerwahrschen Hauses (am Ring) angebracht ist (63).



57 58 59 60 61 62 63

Obgleich ich nicht glaube in dieser Sammlung etwas Vollständiges geliefert zu haben, so werden doch diese Andeutungen vielleicht genügen, um den Archäologen bei Forschungen im Gebiete der Culturgeschichte, besonders der Handwerksgeschichte, einen geringen Beitrag zu gewähren.

Alwin Schultz.

VII.

Die Ringsäulen, ihr Erscheinen und ihre Bedeutung in der romanischen und frühgothischen Zeitperiode vom XI.—XIII. Jahrhundert.

Zu den eigenthümlichen Erscheinungen, womit in der Architectur der genannten Zeitperiode neue Elemente sich geltend machten, gehören auch die Ringsäulen, d. h. diejenigen einzelnen oder zusammengekuppelten Säulen, deren Schaft gewöhnlich in der Mitte durch eine oder mehrere architektonische Gliederungen (sogenannte Theilungsringe, bague) unterbrochen sind [1]).

Zur Entstehung derselben haben unstreitig technische Gründe mitgewirkt, es würde aber schwer halten dieselben für alle Fälle, wo in der Architectur solche Ringsäulen auftreten, geltend zu machen, vielmehr darf auch ein guter Theil dieser neuen Form auf Rechnung des Strebens nach einer reicheren und zierlicheren Ausbildung des romanischen Baustyles gesetzt werden. Wir würden aber dabei sehr irren, wollten wir die Entstehung dieser Ringsäulen im Gebiete der eigentlichen Architectur nachweisen, da es bekannt ist, wie im Gebiete der Metallarbeit, um einige Jahrhunderte früher, als die Ringsäulen in der Architectur vorkommen, solche dort schon gefunden werden. Ohne Zweifel waren es beim Goldschmied und beim Bronzearbeiter auch technische Gründe, welche zur Entstehung dieser Theilungsringe beitrugen, der schwachdünne Säulenschaft aus getriebenem Goldblech, oder der schlanke Leuchterschaft mussten ähnlich dem dünnen Kornhalme solche Verstärkungsknoten haben, um sowohl einem Bruche als auch einem festen Anliegen an die Fläche Widerstand zu leisten. Zu diesen technischen Gründen kamen aber noch diejenigen der Ornamentik, wie wir z. B. in einer Miniatur des IX. Jahrhunderts den Thron eines Kaisers von Constantinopel mit 4 Säulen geschmückt sehen, deren Schafte mit Ringen von Perlen und Edelsteinen verziert sind [2]). So sehen wir an der goldenen Altartafel von Basel, an vielen romanischen Leuchtern, Reliquarien, Bischofsstäben und anderen Bronzearbeiten des X. und XI. Jahrhunderts, eine Reihe Kunstwerke, deren Säulen, Schäfte oder Röhren mit solchen mehr oder weniger reich verzierten Theilungsringen geschmückt sind [3]). Ja so sehr haben sich diese technischen und decorativen Gründe in der Kunst der Metallarbeiten zu einem System und Principe ausgebildet, dass spätere Nachahmungen solcher romanischer Leuchterschäfte im Gebiete der Steinsculptur ohne weiteres auch solche Theilungsringe an den steinernen Schäften ihres Leuchterstockes angebracht haben [4]).

Nach solchen Vorgängen, und nachdem besonders in Frankreich durch das unablässige Streben der Ausbildung der primitiv romanischen Architectur die ersten Errungenschaften zum System und den Principien der nachfolgenden grossen Bauanlagen geschehen waren, finden wir die Ringsäulen mit Erfolg aus dem bisherigen Gebiete der Metalltechnik in die Werkstätten der Steinmetzen verpflanzt.

Die zu Anfang des XII. Jahrhunderts erbauten grossen Kathedralen von Noyon [5]), Notre Dame in Chalons s. M., Langres [6]), Sens, Soissons, Dijon u. s. w. zeigen uns die Anwendung dieser zierlichen

1) Vgl. Viollet-le-Duc. Dictionnaire de raisonné de l'Architecture française du XI. au XVI. siecle. Tom. II, pag. 59.

2) Magazin pittoresque. 1854, pag. 400. Merkel J. Miniaturen und Manuscripte der k. k. Hofbibliothek in Aschaffenburg. Taf. X. — Eitelberger v. Eitelberg. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. Jahrbuch der k. k. Central-Commission. V. Bd., pag. 172, 174, 242.

3) Didron. Annales archéologiques. Vol. XVIII, pag. 10, 11, 19 u. s. w. Ernst aus'm Weerth. Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters aus den Rheinlanden. Heft 1. Taf. 7. 10; Heft II. Taf. 28. — Steuerwaldt und Virgin. Mittelalterliche Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg. Taf. 32, 33.

4) Mittelalterliche Baudenkmäler Niedersachsens. II. Heft, Hannover 1860.

5) Förster. S. Allg. Bauzeitung. 1852.

6) Viollet-le-Duc. a. a. O.

steinernen Ringsäulen in den offenbar damit besonders bevorzugten Bautheilen des Chores, der Kreuzschiffe und der Portalanlagen. Geschah solches, um diesen Theilen einen grösseren Schmuck und reicheres Aussehen zu geben, so hatte nebenbei gerade bei diesen complicirten Bautheilen auch das constructive Princip der Ringsäulen seinen wichtigen Grund. Denn gerade in Folge des oben erwähnten Strebens nach weiterer Ausbildung des romanischen Bausystemes bemühten sich die französischen Baumeister, an die Stelle der massiven dicken Pfeiler die schlankeren lichteren Säulenbündel in die Architectur einzuführen, wobei sie öfters in den Fall kamen, einzelne dünne Säulen an Wandflächen vorzustützen, deren Durchmesser zu ihrer Höhe in gar keinem Verhältnisse stand. Um nun für dieselben dennoch den richtigen Widerstand und gehörige Tragfähigkeit zu erhalten, benützten sie dieses Moment, um zugleich durch ein verziertes Gesimsglied die Unterbrechung dieser schwachen Säulchen durch die horizontale Linie dem Auge leichter und angenehmer zu machen, und zugleich einen festen Knotenpunkt zu gewinnen, um den nachfolgenden schwachen Säulenschaft wieder um so richtiger in Verband mit der übrigen Construction zu bringen. Dadurch wurde auch das Auffällige der Fugen in so schwachen und dünnen Säulenschäften vermieden, oder man konnte um so leichter den untern Theil des Schaftes stärker halten als den oberen, was besonders für freistehende Säulen, welche Gewölbe zu tragen hatten, sehr geeignet war. Beispiele der letzten Art finden wir in den beiden Refectorien der Abteien von St. Martin des Champs in Paris [1]) und derjenigen vom Kloster Maulbronn [2]) ausgeführt.

Was in Frankreich vorzugsweise im XII. Jahrhundert als System oder vielmehr zur Charakteristik des Systemes gehörte, wurde im darauf folgenden XIII. Jahrhundert auch in Deutschland adoptirt. Eine Reihe der grössten und glänzendsten Kirchenbauten, voran der für die Architecturgeschichte Deutschlands so wichtige Magdeburger Dom [3]) zeigen uns im Verlaufe des ganzen Jahrhunderts die Anwendung der Ringsäule sowohl im Äussern wie im Innern der Gebäude, und vorzugsweise wie auch in Frankreich an den Chortheilen, den Kreuzschiffen, und an besonders reich geschmückten Portalanlagen; die deutsch-romanische Baukunst hat dieses neue Element mit besonderer Vorliebe aufgenommen und gepflegt und es will mir beinahe scheinen als wäre der Chorbau des Magdeburger Domes zu Anfang des XIII. Jahrhunderts eines der ersten Beispiele, wo in Deutschland die Ringsäule als eigentliches architektonisches Glied von dem Mutterlande aus hingepflanzt worden wäre. Als interessantes Gegenstück zum Magdeburger Chor präsentirt sich der untere Theil des Thurmbaues vom Halberstädter Dom [4]), nur einige Decennien jünger als der erstere, und bereits mit consequenter Anwendung der Ringsäulen auf die architektonische Gliederung der Thurmfaçade und seine sehr entwickelte Portalanlage.

In den Gegenden des Rheins finden wir die Ringsäulen an dem Dom und der Liebfrauenkirche zu Trier [5]) schon in den ersten Decennien des Jahrhunderts und in vorzüglich schöner Ausbildung am Chor der Kirche zu Boppard [6]). Unter mehreren Baudenkmälern dieser Gegend erwähne ich des Kuppelbaues von St. Gereon in Cöln [7]), der Abteikirche zu Heisterbach [8]), der kleinen Matthiascapelle bei Kobern [9]), des schönen Kirchenchores zu Offenbach am Glan [1]) und der Abteikirche zu Werden an der Ruhr [2]), welche sowohl im Äussern wie im Innern Ringsäulen im System ihrer Architectur aufweisen. Während im nördlichen Deutschland und in den Gegenden des Rheins Baudenkmäler mit solchen Ringsäulen nicht zu den seltenen gehören, haben wieder einzelne Länder, wie z. B. Westphalen [3]), Sachsen [4]) und Österreich [5]) wenige derselben, das südliche Deutschland dagegen hat in den Kirchen von Gelnhausen [6]), der Klosterkirche Vetten in der Nähe von Marburg [7]) und besonders in der reizend schönen Klosteranlage von Maulbronn [8]) u. a. m. Architecturen aus dieser Ringsäulenperiode, welche zu dem Schönsten gehören, was dieselbe hervorgebracht hat. Wir müssen noch mit einigen Worten der Portalanlagen erwähnen, die sich insbesondere reicher Ausschmückung durch solche Ringsäulen auszeichnen. Hiebei ist besonders hervorzuheben, dass die meisten dieser Portale mit sehr wenigen Ausnahmen die kreisrunde Überwölbung haben und sich dadurch noch enge an die früh-romanische Behandlung anschliessen. Einzelne Portale zeigen einen besonders reichen Styl dadurch, dass die Schäfte ihrer Ringsäulen von unten bis oben mit verschlungenem Laubwerk oder anderen Verzierungen geschmückt sind, wie z. B. das Nordportal des Bamberger Domes [9]), dasjenige vom Kloster Heilsbronn bei Nürnberg [10]) u. a. m. Vorzüglich schöne Verhältnisse bei einfacherer Behandlung ihrer Gliederungen haben die beiden einander sehr nahe verwandten Portale der Abteikirche zu Ottersberg [11]) und der Paulskirche zu Worms [12]), beide aus den ersten Decennien nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts. Als Beispiele von Ringsäulen-Portalen mit spitzbogiger Überwölbung finden sich dasjenige vom Dom zu Halberstadt [13]), und mit sehr gedrückten noch eigentlich romanischen Spitzbogen dasjenige der ehemaligen Klosterkirche zu Wibrechtshausen [14]).

Ein Beispiel blos decorativer Anwendung von Ringsäulen gibt uns das Südportal am Strassburger Münster [15]), dessen beide Eingänge durch zwei, je auf zwei Ringsäulen ruhenden Archivolten zu einem Ganzen verbunden werden, auch die von Kallenbach gegebene Zeichnung des Portales in der St. Leonhardskirche zu Frankfurt a. M. [16]) zeigt uns, wie leicht dieses an und für sich wichtige Constructionsglied auch am unrechten Orte angewendet wurde.

In der bürgerlichen Architectur des Mittelalters finden sich hie und da einzelne Beispiele von Anwendung solcher Ringsäulen, wie z. B. in den von Boisserée mitgetheilten Wohnhäusern aus Cöln [17]).

In der Architectur geht die Anwendung der Ringsäulen nicht viel über das XIII. Jahrhundert hinaus, mag es auch hie und da einzelne Beispiele geben, wo solche noch im XIV. Jahrhundert können nachgewiesen werden, so ist es doch unbestritten, dass im XIV. Jahr-

---

[1]) Lenoir A. Architect. monastique. III. Part., pag. 334.
[2]) Eisenlohr F. Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland und am Rhein. Taf. 12.
[3]) Rosenthal. Der Dom in Magdeburg.
[4]) Lucanus. Der Dom in Halberstadt.
[5]) Schmidt. Baudenkmale des Mittelalters in Trier.
[6]) Gladbach. Denkmäler deutscher Baukunst. III.
[7]) Boisserée. S. Denkmäler der Baukunst am Niederrhein.
[8]) Boisserée. S. Denkmäler der Baukunst am Niederrhein.
[9]) Dronke und v. Lassaux. Matthiascapelle bei Kobern.

[1]) Schmidt a. a. O.
[2]) Erbkam. Zeitschrift für Bauwesen. Jahrgang VII, pag. 163.
[3]) Lübke. Die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Taf. 9, 18.
[4]) Puttrich. Systematische Darstellung der Entwickelung der Baukunst in den obersächsischen Ländern. Taf. IX, X.
[5]) Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates von Dr. G. Heider und Prof. Eitelberger. II. Bd., Taf. XI.
[6]) Moller G. Denkmäler deutscher Baukunst. I.
[7]) Gothisches Musterbuch von Statz und Ungewitter. Heft XV, Taf. 172 — 175.
[8]) Eisenlohr F. Mittelalterliche Bauwerke.
[9]) Förster E. Denkmale deutscher Baukunst.
[10]) Heideloff. Ornamentik des Mittelalters. Heft VII. — Schnaase. Geschichte der bildenden Künste. Bd. V, pag. 464.
[11]) Gladbach. E. Denkmale deutscher Baukunst. III.
[12]) Moller G. Denkmale deutscher Baukunst. II
[13]) Lucanus. Der Dom zu Halberstadt.
[14]) Mittelalterliche Baudenkmäler Niedersachsens. VI. Heft.
[15]) Gailhabaud. Denkmäler der Baukunst. II.
[16]) Kallenbach. Chronologie der mittelalterlichen Baukunst.
[17]) Boisserée S. Denkmäler der Baukunst am Niederrhein.

hundert die Holzsculptur diese Ringsäulen aus der Steinsculptur entlehnte, um dieselben als rein decoratives Element in ihren Werken anzuwenden, wie wir solches namentlich bei Chorgestühlen [1] finden an welchen in feinster und zierlichster Behandlung und vortrefflicher Wirkung wiederholt ist, was mehrere Jahrhunderte vorher bereits in der Kunst der Metallarbeiten, wenn auch in etwas verminderter Weise dennoch in vollständiger Ausbildung schon vorhanden war.

A. Riggenbach.

Correspondenzen.

*** Wien.** Zur Restauration der St. Wolfgangs-Kirche in Kirchberg am Wechsel haben Se. k. k. Apostolische Majestät 500 fl. allergnädigst zu spenden geruht. Die grossmüthige kaiserliche Spende wird sicherlich neuerdings die Aufmerksamkeit der Freunde mittelalterlicher Kunst auf jene schöne gothische Kirche lenken. An einem der reizendsten Punkte Niederösterreichs gelegen, droht die seit Jahrzehnten verlassene Kirche zur vollständigen Ruine zu werden, wenn ihr nicht bald und rasch die Freunde der Kunst, die Opferwilligkeit der Gemeinde und die Thätigkeit der Ortsgeistlichkeit hilfreich entgegenkommen. Sie ist gegenwärtig noch so weit erhalten, dass sie ohne enorme Kosten bald in guten Zustand gesetzt werden kann.

Aus den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts stammend, ist sie in ihrer einfachen und schönen Anlage eines der schönsten Muster einer kleinen gothischen Dorfkirche. Das Mauerwerk ist noch in einem ganz guten Zustande; was vom Portale, von Masswerken bei den Fenstern und Gesimsen vorhanden ist, zeigt den besten gothischen Styl. Das Gewölbe ist leider eingestürzt, der einfache gothische Säulenpfeiler, welcher die Gewölbe trug, verschwunden, das Hauptdach gänzlich zerstört. Eine Summe von beiläufig zehntausend Gulden dürfte nöthig sein, die Kirche, welche dem h. Wolfgang gewidmet, seinerzeit eine Wallfahrtskirche war, der Mit- und Nachwelt zu erhalten.

Prof. Schmidt hat die Kirche mit den Zöglingen der Architecturschule im Laufe dieses Sommers besucht und bereitet eben in seinem Atelier ein vollständiges Project für die Restauration derselben vor.

Als die Zöglinge der Architecturschule auf ihrer ersten Studienreise, welche die heimischen Denkmäler der Kunst den praktischen Zwecken des Unterrichtes näher rückte, als es bis jetzt der Fall war, sich mit der Kirche beschäftigten, fanden sie die Statue des h. Wolfgang in der Stube eines Bauers und einen Rest des Pfeilers in einer Scheune. Durch letzteren bekamen sie die nöthigen Anhaltspunkte für die Reconstruction der Gewölbe. Für das Dach würden sich allenfalls noch in der Gemeinde selbst die Mittel finden, um dasselbe herzustellen; aber für den Innenbau und die innere Einrichtung fehlen gänzlich die erforderlichen Mittel. Eine hochgeachtete Persönlichkeit stellte sich gegenwärtig an die Spitze derer, die geneigt sein würden, die Restauration einzuleiten. Se. Majestät der Kaiser haben dem Unternehmen jetzt durch Allerhöchstihre Theilnahme und jene reiche Spende die Weihe und eine glückverheissende Grundlage gegeben.

*** Prag.** Kaum ward die Restaurirung der Brückenstatue durch die Wiederherstellung des ehernen Crucifixes abgeschlossen, so berichten die Zeitungen schon wieder, dass auf Anregung des Herrn Bürgermeisters eine Restaurirung und Ergänzung der alterthümlichen Säule im Plane sei, die auf einem Brückenpfeiler aufgestellt ist und in der That mindestens eine gehörige Befestigung erheischt. Diese merkwürdige Säule gehört zu den Wahrzeichen Prags und bot zu den abenteuerlichsten Vermuthungen und Behauptungen Anlass.

Die erste genauere Beschreibung derselben brachte gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Verfasser des „sehenswürdigen Prag", Dr. Karl Adolf Redel, in folgender Weise: „Es befindet sich eine sehr alte Statua an der Prager Brücke auf einem Pfeiler und Schwibbogen derselben und raget also gleichsam aus der Mulda herauf an die Brücke, nämlich zur rechten Seiten, wenn man von der kleinen Seiten zur alten Stadt gehet, unfern des Ufers der kleinen Seiten. Diese Säule ist steinern, viereckig und sehr alt, an derselben stehet in jedem Quartier ein Ritter mit seinem Schilde, auf derselben aber eine Statua, deren Leibesoberthail die Schweden, als sie anno 1649 die alte Stadt belagerten, abgeschossen; doch stehet der Untertheil des Leibes noch und hält das Wappen der alten Stadt Prag, welches im Schilde einen Stadtthurm mit drei Spitzen und einem Thor in solchem, auf dem Helme aber, welches zwei gekrönte Leuen halten, die böhmische Krone führet, über dem Helme ist wieder eine Krone. Hinter der Statua sitzet ein Leue, welcher seinen Raub verzehret". — In der Bestimmung der Reliefs an den vier Seiten irrt Redel; unter ihnen sind die Gestalten eines Engels und eines Schalksnarren heute noch kaum zu verkennen. Was Redel bei diesen Gestalten für Schilde hält, sind eben nur Schriftrollen.

Die Säule ist in spätgothischem Style ornirt und stammt ohne Zweifel aus der Zeit Wladislaws II., wahrscheinlich ist ihr Entstehungsjahr ganz kurz vor 1500 zu suchen. Gerade unter der Säule sind am Brückenpfeiler mehrere Schildlein mit Steinmetzzeichen angebracht, welche, wie die Säule, früheren Archäologen viel Kopfbrechen verursachten und von einigen derselben sogar für — Runen erklärt wurden!! Jedenfalls gaben diese Zeichen die Brücke an.

Das Volk nennt diese Säule „die Brunswik-Säule" und verknüpft damit die in ein altböhmisches Volksbuch übergegangene Sage vom Helden Brunswik und dessen treuem Löwen und unnahbarem Schwert. Diese Auskunft erhielt auch Redel, welcher die Brunswik-Sage auf den König Přemysl (Otokar II.) zurückzuführen bemüht war, während deren Ursprung jedenfalls mit alten Überlieferungen von Heinrich dem Löwen von Braunschweig zusammenhängt. Die Säule unter der Brücke hat aber auch mit Heinrich dem Löwen nichts zu schaffen, sie ist eine sogenannte „Rolands-Säule", oder wie wohl richtiger heissen sollte — eine Hruolland- oder Hrôtlant-Säule. — Ausser dieser kennen wir in ganz Böhmen nur noch zwei Hrôtlant-Säulen, deren es in Norddeutschland ziemlich viele gibt. Die eine steht zu Leitmeritz vor dem sehenswerthen gothischen Rathhause und ist mit der Jahreszahl 1539 bezeichnet, die andere erscheint — ein ganz besonderes Curiosum! — zu Arnau an das Rathhaus gemalt.

Die Ergänzung der Ritterfigur auf der Prager Hrôtlant-Säule gedenkt man nach einem Model zu machen, das dieselbe vor ihrer Verstümmelung durch die schwedische Kugel darstellt. Es ist in Alabaster, 2' 4" hoch, sorgfältig gearbeitet, und stammt aus der Kunst- und Raritätenkammer Kaiser Rudolphs II. Bei der voreiligen Versteigerung der Reste dieses weltberühmten Cabinets in der Prager Burg im Mai 1782 kam auch jenes Modell unter den Hammer und gelangte in den Besitz des Kunstgelehrten Prof. Franz Lothar Ehemant, der am 26. October 1782 früh und unglücklich endete. Lange Zeit stand dasselbe dann in der Zimmer'schen Kunsthandlung zum Verkauf, bis es vor beiläufig vierzig Jahren Franz Graf Klebelsberg an sich

8*

[1] Ernst aus'm Weerth a. a. O. Heft I. Taf. 13, 19; II. Taf. 23. Didron, Annales archéologiques. Vol. 16, pl. 50.

brachte und in seiner reichhaltigen Bibliothek in seinem Hause in der Ursulinergasse zu Prag aufstellte. Durch die Ausstellung böhmischer Alterthümer, welche der Verein „Arcadia" vorigen Jahres veranstaltete, kam das Modell oder — besser gesagt — die alte Nachbildung der Brötlaut-Säule in die Öffentlichkeit, und gab also ohne Zweifel den Impuls zu dem auftauchenden Restaurirungsprojeet.

F. Mikowec.

Literarische Besprechung.

Monumentos arquitectónicos de España, publicados á expensas del Estado etc. Madrid 1859; fol° max.

Von diesem Werke, welches unter der Leitung einer eigenen Commission erscheint, die vom Minister der Landescultur *(del fomento)* ernannt wurde, liegen uns obwohl bereits schon dreizehn Lieferungen erschienen, bis jetzt erst sieben Quaderno's oder Hefte vor. Die sechs Mitglieder jener Commission sind:

Annibal Alvarez, Director der Architekturschule der Akademie von S. Fernando, und Vicepräsident der Junta zur Erhaltung der Baudenkmale. (Vorsitzender.)

Francisco Jareño und Jeronimo de la Gandara, k. Professoren der Architectur, Pedro de Madrazo und José Anador de los Rios, Mitglieder der genannten Akademie, und endlich Manuel de Assas, corresp. Mitglied der Akademie, welcher die Stelle eines Secretärs versieht.

Es ist nicht uninteressant, jene Männer, wenn auch nur den Namen nach zu kennen, die es sich in Spanien nunmehr zur Aufgabe stellten, mittelalterliche Denkmale herauszugeben, welche uns ausser gewissen *„Vistas y recuerdos"*, meist nur durch Fremde und namentlich durch die Reisewerke von Swinburne, La Borde, Murphy, Fischer, Quin, Coock, Borrow, Widdrington u. s. w. bekannt wurden.

Die Commission wurde durch königl. Befehl am 3. Juli 1856 ins Leben gerufen und schritt, mit den materiellen Mitteln wohl ausgerüstet, schnell zur That, indem sie sich vorsetzte, besonders jene Monumente hervorzuheben, welche gewissen, eigenthümlichen Epochen der Cultur angehören, oder durch welche gewisse Zeitabschnitte besonders charakterisirt wurden, und somit bringt das erste Quaderno:

Taf. I, Überreste der gemalten Glasfenster in der Kirche S. Juan de los Reyes zu Toledo, in gothischem Style *(Estilo ojival)*; Taf II, einen Thorbogen aus Granada, die *puerta del vino* genannt, in maurischem Style *(Estilo granadino)*; Taf. III, Details des Saales der *Casa de Mesa* zu Toledo, ebenfalls im maurischen Style, der hier aber noch besonders durch den Namen *Estilo mudejar* (Mudejares waren die den Christen zinsbaren Mauren) bezeichnet wird, und Taf. IV, Details der Façade der Universität zu Alcalá de Henares im Geschmacke der Renaissance.

Das zweite Quaderno zeigt: Taf. I, Chorstühle aus der Kathedrale von Toledo, im Styl der Renaissance; Taf. II, ornamentale Details aus dem Hauptschiffe *(Crucero)* der Kirche S. Juan de los Reyes zu Toledo; Taf. III, den Hochaltar in der Apsis derselben Kirche, beide im gothischen Style *(Estilo ojival)* und Taf. IV, einige Partien einer ehemaligen Moschee zu Toledo, welche jetzt: *Eremita del Christo de la luz* genannt wird und der maurischen Bauweise angehört, die hier wieder mit besonderem Unterschiede als *Estilo del Califato* bezeichnet wurde.

Schon diese beiden Hefte zeigen, dass die Herausgeber der architektonischen Monumente Spaniens den oben ausgesprochenen Grundsatz festhalten und der Abwechslung und Charakteristik volle Rechnung tragen wollen.

Das dritte Heft enthält: Taf. I, das grosse Glasfenster im Hauptschiffe der Kathedrale zu Toledo mit sechs Heiligen in ganzer Figur und eben so vielen in Kniestücken, im gothischen Style. (XV. Jahrhundert); Taf. II, die Pfarrkirche von S. Milan zu Segovia, im Rundbogenstyle; Taf. III, eine Längenansicht des Hofes vom Kloster S. Juan de los Reyes *(Estilo ojival)* und Taf. IV, ornamentale Details von der Casa Lonja zu Valencia, gleichfalls im gothischen Baustyle.

Im vierten Quaderno erschienen: Taf. I, Details der oberen Partie der Galerie *(Mirador)* von Lindaraja, im Baustyl von Granada; Taf. II, die Seitenansicht der Kirche S. Lorenzo zu Segovia, in romanischer Bauweise; Taf. III, Äussere Partien der früher genannten ehemaligen Moschee *Christo de la luz* und die Kirchthürme von S. Roman, S. Leocadia, la Concepcion, S. Miguel, S. Pedro Martir und S. Tomé im Style des Califats und der Mudejars, und Taf. IV, die Vorhalle *(palio)* des erzbischöflichen Collegiums zu Salamanca.

Das fünfte Heft bietet dar: Taf. I, ornamentale Details der Capelle von S. Jago zu Alcalá de Henares im Mudejarstyle; Taf. II, das alte Thor de Bisagra zu Toledo im *Estilo mauritano;* Taf. III, die Aussenseite und den Längendurchschnitt der schon oben erwähnten *Casa Lonja* zu Valencia *(Estilo ojival)*, und Taf. IV, den Bogen, das Karniess und acht Säulenknäufe der Pforte von der Pfarrkirche S. Martin zu Segovia, im Rundbogenstyle.

In dem sechsten Quaderno wurden geliefert: Taf. I, Mosaikfussböden *(Alicatádos)* aus dem Saale der Gesandten in Alhambra; *(Estilo granadino)*; Taf. II, architektonische Details aus dem Kloster S. Juan de los Reyes zu Toledo, im *Estilo ojival;* Taf III, eine Partie der inneren Seitenansicht der ehemaligen Synagoge, jetzt S. Maria la blanca zu Toledo, im Style des Califats, und Taf. IV, vier Sockelverzierungen aus dem Inneren des Thurmes des heil. Dominik zu Toledo, gewöhnlich der Thurm des Hercules genannt, im Style der Mudejares.

Die siebente Lieferung bringt auf Taf. I eine Hauptansicht der Stadt Toledo in der Richtung von Südwest; Taf. II, den Grundriss und Details der Kirche von S. Lorenzo zu Segovia, im maurischen Style; Taf. III, die Façade der Universität zu Alcalá de Henares, wie schon oben angegeben, im *Estilo del renacimento*, und Taf. IV, wieder Details aus dem Hause La Mesa zu Toledo im Style der Mudejares.

Diese einfache, nur übersichtliche Aufzählung der vorliegenden Tafeln dürfte genügen, um die Mannigfaltigkeit der Baustyle, so wie der Bauobjecte Spaniens neuerdings darzulegen. Insbesondere könnte aber dieses Werk dahin führen, jenen spanisch-arabischen Baustyl, den wir gewöhnlich schlechthin den maurischen zu nennen pflegen, weiter aufzuklären und zu detailliren und ihn in gewisse historische und artistische Einzelnrichtungen zu zerlegen, was zum Theile schon angebahnt scheint, da, wie wir oben sahen, in den vorliegenden Tafeln bereits des Styles von Granada, des Styles der Mudejares, des Styles des Califats und des eigentlich mauretanischen oder moresken Styles besondes erwähnt wurde. Auch hoffen wir, dass der Text des Werkes, welcher zwar bisher nur bruchstückweise erscheinen konnte, in dieser Rücksicht einen besonderen Aufschluss geben werde.

Was die künstlerische Ausführung der einzelnen Tafeln anbelangt so reihen sie sich unbedingt an die ausgezeichnetsten Leistungen Frankreichs und Englands in dieser Richtung, und die Stahlstiche sowohl als die Farbendrucke lassen kaum etwas zu wünschen übrig. Wir hoffen in der Folge auch über den Text und namentlich über das Neueste in Betreff des moresken Baustyles zu berichten.

A. R. v. P.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

LZBURG.



amesina.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung an die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 3. VII. Jahrgang. März 1862.

Das Evangelistarium Kaiser Heinrich's III. in der Stiftskirche zu Bremen.

Von H. A. Müller.

Unter den wenigen Schätzen der Bildnerei und Malerei des Mittelalters, die sich in dem protestantischen Bremen noch erhalten haben, nehmen einige in der Stadtbibliothek aufbewahrte miniirte Codices, die bei einer im Juni des Jahres 1861 vom Künstlerverein veranstalteten Ausstellung historischer und künstlerischer Denkmale der Stadt endlich ans Tageslicht gekommen sind, wohl die bedeutendste Stelle ein. Zwar scheint es, als wenn, weil eben jene mittelalterlichen Überreste nicht zahlreich sind, dies nicht viel sagen will; aber dennoch lässt sich mit Recht behaupten, dass unter diesen Schätzen ein mit vielen Miniaturen versehener Pergamentcodex den derartigen, etwa gleichzeitig einige Decennien früher entstandenen, stilistisch verwandten Werken, nämlich sowohl den aus dem Bamberger Domschatz in die kön. Hofbibliothek zu München gekommenen, als auch dem Gothaer Evangeliarium Otto's II. aus Echternach und dem Trierer Evangelistarium des Erzbischofs Egbert (978—993), an die Seite gestellt werden darf. Da es ferner, wie wir sehen werden, auch seinem örtlichen Ursprunge nach mit den beiden letztgenannten in engem Zusammenhange steht, so wird es von besonderem Interesse sein, bei näherer Betrachtung der Bremer Handschrift auf diese ihr verwandten Werke vergleichende Rücksicht zu nehmen, so weit dies mir einerseits durch die Rathgeber'sche Beschreibung [1]) des Gothaer Codex, anderstheils durch die von mir vorgenommene genaue Durchsicht der Trierer Handschrift möglich gemacht ist.

Das Bremer Manuscript ist ein Evangelistarium [2]) von 246 beschriebenen oder bemalten Seiten, also 123 Pergamentblättern in ziemlich kleinem Quartformat, während das Gothaer bekanntlich Folio, das Egbert'sche Grossquart ist. Es ist, wie sich aus den Inschriften ergibt, in der nach dem Brande von 1017 wieder aufgebauten und 1031 unter dem Abte Humbert eingeweihten [1]) Abtei Echternach angefertigt und dem Kaiser Heinrich III. wahrscheinlich sehr bald nach seinem Regierungsantritt geschenkt worden, eine Zeit- und Ortsbestimmung, die natürlich dem Buche noch einen besonderen Werth verleiht. Der Einband des Buches, der vermuthlich ursprünglich sehr kunstvoll ist, besteht jetzt aus einfachen Pergamentdeckeln.

Die Bilder sind, wie im Gothaer Codex, nicht allein den Begebenheiten, sondern auch den Gleichnissen der Evangelien entnommen, während dagegen die Bilder des Egbert'schen Codex nur die wirklichen Begebenheiten darstellen. Ihre Zahl von 50 übertrifft die des Mainzer Evangeliariums auf der Bibliothek zu Aschaffenburg, das sonst für eines der bilderreichsten galt; sie ist etwa gleich der Zahl der Abbildungen im Gothaer, und etwas geringer als die des Trierer Codex, der 57 Bilder enthält. Aber nicht allein wegen der Zahl, sondern auch wegen des Styls und der trefflichen Erhaltung der Bilder, so wie wegen der Schönheit der Schrift und der Initialen ist der Bremer Codex höchst schätzenswerth. Der Styl ist nämlich dem der Egbert'schen Bilder sehr ähnlich. Haltung, Bewegung und Ausdruck der Gestalten ist im Allgemeinen noch ganz der byzantinischen Malerei jener Zeit angemessen, nur in einigen Bildern lässt sich ein Streben nach wirklicher Schönheit erkennen,

[1]) Rathgeber, Beschreibung der herzoglichen Gemäldegallerie zu Gotha. Der Codex ist jetzt in der herzoglichen Bibliothek.

[2]) Bekanntlich nennt man heutzutage Evangeliarium ein Buch, welches die vier Evangelien nach einander enthält; Evangelistarium dagegen ein solches, das die evangelischen Perikopen enthält. Wer diesen letzteren, wie mir scheint, willkürlichen Namen zuerst aufgestellt hat, ist mir nicht bekannt. Ducange kennt den Unterschied der beiden Wörter in seinem Glossarium wenigstens nicht. Statt des Wortes Evangelistarium wäre meines Erachtens Capitulare oder Capitularium richtiger und bezeichnender.

[1]) Vergl. Broweri et Masenii metrop. eccl. Trevirleae. T. I. p. 528. Confluent. 1855.

was man kaum von dem Egbert'schen Codex sagen kann. In der Zusammenstellung mehrerer Personen derselben Art sind die Linien der Körper völlig parallel, wie auf den älteren griechischen Vasengemälden, wobei es sich manchmal findet, dass die Zahl der Beine der der Köpfe nicht entspricht. In solchen Scenen, in denen eine heftige innere Erregung ausgedrückt werden soll, ist die Bewegung des Körpers übertrieben und eckig, so dass zuweilen der Kopf dem übrigen Körper gar nicht anzugehören scheint. Die Haltung und Bekleidung Christi, als der am meisten wiederkehrenden Persönlichkeit, ist fast stets dieselbe: Die Tunica ist weisslich, die Toga meistens bräunlichroth (eine sehr häufig angewandte Farbe) oder blau mit aufgesetzten hellen Lichtern; die letztere ist nach antiker Weise so umgeworfen, dass der rechte Arm mit der Schulter frei ist, wesshalb auch gewöhnlich nur der rechte Arm in Bewegung erscheint, und zwar in den meisten Scenen mit den beiden ausgestreckten Schwurfingern. Die Farbe der Gesichter ist im Allgemeinen ein heller Fleischton; Nase, Mund und Augen sind dunkelroth ausgesetzt; die Haare haben häufig einen grünlichen Farbenton und scharf abgeschnittene Contouren.

Die Blätter enthalten, wie aus den unten folgenden näheren Angaben hervorgeht, entweder nur eine Scene, die dann das ganze Blatt oder zuweilen nur einen Theil desselben füllt, oder — was auch im Egbert'schen Codex häufig der Fall ist — zwei oder drei Scenen, die dann stets auf verschiedenfarbigem Grunde erscheinen. Nur die beiden Scenen der Geburt Christi im Stalle (oben) und der den Hirten erscheinenden Engel (unten) haben denselben Goldgrund. Über fast jeder Scene befindet sich ein dieselbe erläuternder leoninischer Hexameter,' wie im Gothaer Codex, wo häufig ein Hexameter sich auf zwei Scenen zugleich bezieht; der Egbert'sche hat dagegen nur einzelne Personen oder die Gegenstände benennende Wörter. Wir werden sehen, dass nicht allein bisweilen diese Verse mit denen des Gothaer Buches wörtlich übereinstimmen, sondern auch die einzelnen Personen der Compositionen entweder mit dem Gothaer, oder mit dem Trierer Buche, woraus klar hervorgeht, dass der Maler unserer Bremer Miniaturen jene zwei andern Bücher genau gekannt haben muss. Nur auf den einleitenden und den beiden Schlussbildern unseres Buches werden wir je zwei leoninische Hexameter finden.

Die meisten eine Seite einnehmenden Bilder sind 0·415 Mill. hoch, 0·11 Mill. breit. Ihre Erhaltung, so wie die der Schrift und der Initialen ist fast durchgehends vortrefflich. Nur auf einigen Bildern ist die blaue Farbe etwas abgeblättert, und auf dem ersten Blatte sind die auf den Goldstreifen stehenden Worte nicht mehr zu lesen. Die Initialen bestehen, wie nebenstehendes *C* zeigt, aus künstlichen goldenen Bandverschlingungen von grosser Schönheit der Lineatur, mit hellblauer, meergrüner und röthlicher Füllung. Buchstaben von der Grösse dieses *C* enthält der Codex sechs, kleinere von ähnlichen Mustern im Anfang jeder einzelnen Perikope, ausserdem ist, wie häufig in Büchern jener Zeit, jede Majuskel mit goldener Schrift.

Der oben erwähnte zeitliche und örtliche Ursprung unseres Codex ergibt sich auf's Klarste aus zwei Einleitungsbildern am Anfang, und aus zwei am Ende des Buches befindlichen Schlussbildern. Dem ersten Blatte (links) gegenüber, welches auf braunem Grunde sechs Goldstreifen mit jener einzigen, nur in wenigen Buchstaben leserlichen Inschrift zeigt, stellt nämlich das

1. Bild (rechts) auf grünem Grunde, den **Besuch der Kaiserin Gisela**, Mutter Heinrich's III., in dem über der Scene abgebildeten oder vielmehr im Aussenbau angedeuteten Kloster Echternach dar. Die Kaiserin, ganz *en face*, erscheint nicht in fürstlicher Tracht, sondern in braunem Unterkleide und hellblauem Mantel, den sie nach Art der Nonnen über den Hinterkopf gezogen hat. Sie reicht nach beiden Seiten hin ihre Hände zweien neben ihr stehenden Äbten. Ausserdem hinter dem Abte noch sieben Figuren, theils Mönche, theils, wie es scheint, Frauen im Gefolge der Kaiserin. Die Inschrift über dieser Scene ist:

PAX ERIT IN MVNDO DVM GISELA VIXERIT ISTO
QVAE GENVIT REGEM POPVLOS PIETATE REGENTEM.

Es folgt unmittelbar auf der Rückseite dieses Blattes (also links) das

2. Bild: **der Besuch Kaiser Heinrichs im Kloster**, auf blauem Grunde. Der Kaiser, mit der Krone auf dem Haupte, den Reichsapfel in der Linken und den Scepter in der Rechten, ist angethan mit braunen Beinkleidern, blauer Tunica und goldenem, gemustertem Mantel. Rechts und links je ein Abt, deren Hände den Reichsapfel und das Scepter berühren. Hinter dem Abte links stehen, wie es scheint, des Kaisers Begleiter, von denen der eine ein Schwert hält. Der Kaiser selbst ist eine schon so ältliche Gestalt, dass die folgende Inschrift über der Scene dazu nicht recht passt:

HEINRICVM REGEM IVVENILI FLORE NITENTEM
AD LAUDEM REGNI CONSERVET GRATIA CHRISTI.

Bevor wir das diesem gegenüber stehende Salvatorbild betrachten, reihen wir zunächst die beiden Schlussdarstellungen am Ende des Buches an. Die wichtige Angabe des Ortes enthält das erstere derselben, das

3. Bild: **das Innere der Abtei Echternach**. In einer durch Rundbogen gebildeten Halle, die unter den grösseren Rundbogen jedes Mal zwei kleinere zeigt, sitzen zwei schreibende Mönche, der eine in brauner Kutte, der andere in rother Tunica. Auf dem Dache der Halle ein sonderbarer, etwas phantastischer Dachreiter, der an orientalische Bauweise erinnert. Die Inschrift lautet:

O REX ISTE TVVS LOCVS EFTERNACA [1]) VOCATVS
EXPECTAT VENIAM NOCTE DIEQVE TVAM.

---

[1]) Die vielen Schreibweisen des Klosters, welche Rathgeber a. a. O. S. 8 anführt, lassen sich aus den Registern zu Pertz Monum. mit leichter

4 Bild: der Palast Kaiser Heinrichs. Der Kaiser, mit der Krone auf dem Haupte, sitzt auf einem Throne und empfängt von einem Abte in braunem Gewande zwei Tafeln, auf deren einer die Worte stehen: SALVS. NRA IN TVA MANV EST; auf der anderen RESPICIAT SVPER NOS MISERICORDIA TVA. Hinter dem sich zu dem Abte herabneigenden Kaiser zwei Begleiter; hinter jenem ein anderer Geistlicher. Die Inschrift lautet:

HIC REX HEINRICVS NVLLI PROBITATE SECVNDVS
REGNVM IVSTICIA REGIT ET PIETATE PATERNA.

Also das Wort *secundus* in der häufig vorkommenden Bedeutung: der schlechtere, geringere, wie schon bei Virgil und in der bekannten Inschrift auf der „Anbetung des Lammes" von den Brüdern van Eyck.

Fast eben so gut, wie an das ihm gegenüber stehende 2. Bild, reiht sich an dieses vierte durch innere Verbindung das

5. Bild: der Salvator; der thronende Christus auf Goldgrund, umgeben von einer Mandorla. Das nach dem Katakombentypus noch jugendlich bartlose Antlitz hat, wie auf allen folgenden Darstellungen, den goldenen Kreuznimbus; nur höchst selten findet sich auf den folgenden Blättern der Nimbus Christi roth gemalt. (Siehe unten das 21. Bild.) Seine Kleidung ist ein weisses Untergewand mit grünlich aufgesetzten Schatten, und ein blauer (auf den folgenden Blättern oft ein brauner) Mantel, dessen untere Seite roth ist. Die unbekleideten Füsse stehen auf einem Schemel. Die Rechte in der üblichen segnenden Stellung; in der Linken das Buch des Lebens. Rings umher die Inschriften:

AQVO PRESENTEM CVM REGNO PTEGE REGEM
REGNVM XPE TVVM CONSTAT PER SCLA FIRMVM.

Was den Anfang des ersteren dieser beiden Verse betrifft, so kann man, wie die nebenstehende Abbildung zeigt, freilich nicht anders als AQVO lesen, was sich indessen sehr schwer erklären lässt; dann hätten auch die Worte CVM REGNO keinen rechten Sinn. Ich kann mich daher der Vermuthung nicht enthalten, dass AQVO nur verschrieben ist statt AEQVO. In den vier Ecken ausserhalb der Mandorla die evangelischen Zeichen, wie gewöhnlich oben Adler und Engel, unten Löwe und Ochs; alle vier geflügelt. Ein solches Salvatorbild hat weder das Gothaer Evangelistarium, noch das Egbert'sche Evangelistarium.

Wie es diesen 5 Darstellungen, d. h. den drei ersten des Buches und den beiden Schlussblättern gemeinsam ist, je zwei leoninische Hexameter zu haben, so haben die zehn ersten Bilder auch eine von Goldstreifen eingefasste Umrahmung von lauter verschiedenen Mustern, Mäander, Akanthusblätter u. s. w.

6—9. Bild: die vier Evangelisten, jeder auf einer besonderen Seite, je zwei einander gegenüber. Alle vier sitzen unter einem halbkreisförmigen Bogenfelde, das von zwei oder vier Säulen getragen wird. Diese Säulen, wie fast alle noch in anderen Darstellungen vorkommende, haben eine ziemlich barbarische Basis, die aus einer Platte, einer gestürzten Viertelkehle und einem von 2 Plättchen eingeschlossenen Reife besteht, also die noch vorhandenen Basen (Kugler, Gesch. d. Baukunst, II., S. 309) einigermassen andeutet. Der Schaft der Säulen ist bunt marmorirt, das Capitäl durchaus noch korinthisirend, ganz wie es sich noch jetzt an der etwa ein Decennium vor der Entstehung unseres Evangelistariums eingeweihten Abteikirche in Echternach findet. Dazu kommen die oben erwähnten, von einem grösseren überspannten kleineren Rundbogen, die zwar in der Wirklichkeit jedes Mal auf einer Säule ruhen, auf jenem 3. Bilde dagegen keine Stütze haben. Bei Matthäus hängt von dem Bogenfelde ein grüner Vorhang herab, der aus einander geschlagen und mit einem Bande um die Säulen befestigt ist. Matthäus und Marcus tragen ein hellblaues Untergewand, jener einen braunen, dieser einen grünen Mantel, Johannes ein weissliches Untergewand mit rothbraunem Mantel. Die Gestalt des Johannes, in welcher der Maler wahrscheinlich den grösseren Grad der göttlichen Begeisterung, das *tendere in altum* hat ausdrücken wollen, ist in den Bewegungen die stärkste, aber die unbeholfenste, der Rücken allzu gebogen; der Kopf durch die ihm wegen der auszudrückenden Begeisterung gegebene Wendung scheint an den Körper nicht recht zu passen. Im Bogenfelde über jedem Evangelisten ihr bekanntes Zeichen, unter welchem sich jedes Mal auf braunem Grunde ein Goldstreifen befindet, der folgende auf den betreffenden Evangelisten und sein Attribut, bezügliche Inschriften trägt:

QVĒ NATVM SCRIBO MATHEV̄ VIRGINE SIGNO.
TVLEO SVRGENTĒ DESCRIBIS MARCE LEONĒ.
IN LVCA VITVLVS PATRIS EXTAT VICTIMA XPC.
IOHANNES VERBV̄ SCRIBENDO TENDIT IN ALTVM.

Es ist interessant, die Übereinstimmung des Inhaltes dieser Verse mit denen das Evangeliums in der Sainte Chapelle zu erblicken, welche die deutsche Ausgabe des „Handbuches der Malerei vom Berge Athos" anführt. (S. 300 und ff.)

Quatuor haec Dominum Signant animalia Christum,
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo
Et leo surgendo, coelos aquilaque petendo,
Nec minus hos scribas animalia ipsa figurant.

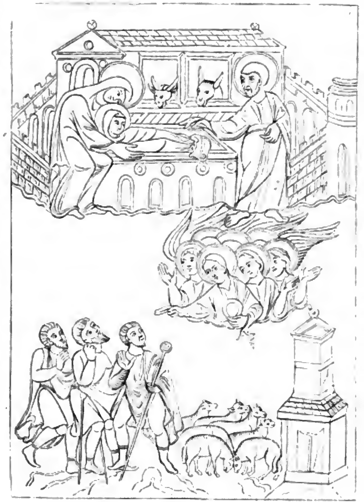
Wie in dem Egbert'schen Codex nach den Bildern der Evangelisten, folgt auch hier eine Seite (links), die acht Goldstreifen auf grünem Grunde hat (dort auf Purpurgrund), deren weisse Inschrift den eigentlichen Hauptinhalt des Buches angibt: IN NOMINE DÑI INCIPIT LIBER EVANGELIORVM PER ANNI CIRCVLVM SVMTVS EX LIBRO COMITIS. DOMINICA IIII ANTE NATALE DÑI. SCDM MATHEVM. Ähnlich im Egbert'schen Codex, ausser dass es dort heisst: *In vigilia natalis dñi Statitio (Statio) ad S. Mariam. hora IX. Sequentia sci eṽ sec̃ Matheum.*

Mühe noch vermehren. Die Endung des Wortes auf s gehört jedenfalls zu den seltener gebrauchten.

Comes heisst bekanntlich die angeblich vom heil. Hieronymus aufgestellte Sammlung der römischen Lesestücke (Episteln und Evangelien), der lectionarius, wie ihn Pamel *(Liturgica Latinorum. Col. Agripp. 1571)* herausgegeben [1]).

Diesem Blatte gegenüber beginnt nach den gewöhnlichen Anfangsworten: *In illo tempore* der Text mit der oben erwähnten prachtvollen Initiale *C um appropinquasset ihs hierosolymis* u. s. w., also die noch jetzt bestehende evangelische Perikope des 1. Adventsonntages. Matth. 21, 1 ff. Ganz ähnlich die entsprechende Seite im Egbert, nur dass oben steht *Gloria tibi dñe*; dann ebenfalls eine prächtige Initiale *C*, in welcher das V und M steckt; sodann *appropinquassent hierosolimis* u. s. w.

10. Die Verkündigung. In demüthig gebeugter Stellung steht die heil. Jungfrau vor einem aus lauter Thürmchen zusammengesetzten Gebäude, welches die gewöhnliche Andeutung einer Stadt ist. Vor ihr der Engel Gabriel mit einem Stabe in der Hand, der oben in ein Kreuz ausläuft. Inschrift: NVNTIA MARIAE FERS ANGELE MYSTICA SCĀE. Das Bild nimmt etwa nur ein Drittel einer Seite ein. Bei Egbert, wo die Darstellung etwa eine halbe Seite füllt, ist die Composition ganz ebenso, ausser dass Maria mehr aufrecht steht;



(Fig. 1.)

hier z. B. die Inschriften: ADNVNTIATIO NAZARETH.

11. Zwei unter einander stehende Darstellungen, die nicht, wie es gewöhnlich der Fall ist, durch verschiedenfarbigen Grund von einander getrennt sind, sondern beide denselben Goldgrund haben (Fig. 1). Oben die Geburt Christi im Stalle, wo das schon sehr grosse Jesuskind mit ganz aufgerichtetem Haupte in der Krippe liegt. Daneben Maria und Joseph. Von der Inschrift ist nur zu lesen: FIT MATRIS CORPORE. . , Unten drei Hirten auf dem Felde denen die Engel erscheinen. Der Schreck und das Erstaunen der Hirten ist trefflich ausgedrückt. Der vordere der Engel hält einen mir nicht deutlichen runden Gegenstand in der Hand. Inschrift: PASTORES PRIMI COGNOSCVNT GAVDIA MVNDI. Beide Scenen in der Composition [1]) ganz ebenso bei Egbert; nur der Grund ist anders.

12. Der bethlehemitische Kindermord, halb auf goldenem, halb auf hellblauem Grunde (Fig. 2). Oben auf jenem erscheint schwebend der König Herodes mit der Krone auf dem Haupte, umgeben von einigen Kriegern. Unten eine Menge zum Theil ebenfalls schwebender, nackter Kinder, die von Kriegern, welche Schwerter in den Händen haben, bei den Haaren ergriffen werden. Vor dem rechts in der Ecke durch mehrere Thürme (vgl. oben Nr. X) angedeuteten Bethlehem die klagenden Mütter mit fliegenden schwarzen Haaren; eine Scene, in welcher der heftige Schmerz sehr gut ausgedrückt ist. Inschrift: HIC IVBET INFANTES OCCIDERE SEVVS HERODES. Fast eben so die Darstellung bei Egbert.

13. Die Anbetung der Könige. Die Vertheilung der Farben des Grundes ist hier umgekehrt: oben bläulich, unten auf der grösseren Hälfte des Bildes golden. In der oberen Hälfte erscheinen, wie bei Egbert, die Oberkörper der drei Könige; darüber die Inschrift: AD PRESEPE MAGI SVNT STELLAE LVMINE DVCTI, so dass zwischen dem letzten und dem vorletzten Worte der grosse Stern steht. Unten knien die drei Könige, zwei bärtig, der letzte unbärtig, aber ohne Unterscheidung der Nationalität, vor dem Christuskinde, das auf dem Schosse

1) Vergl. Du Fresne, Glossarium s. h. v. und Ranke, das kirchl. Perikopensystem, Appenix p. LII sqq.

1) Die obere Hälfte derselben abgebildet bei Kugler, kl. Schriften II, S. 340.

seiner Mutter sitzt. Hinter ihr steht Joseph. Bethlehem ist wieder durch ein Gebäude im Rundbogenstyl angedeutet. Dieser untere Theil des Bildes hat keine Inschrift. Das entsprechende Bild im Egbert'schen Codex hat kräftigere Farben und ein im Bremer Evangelistarium sich nicht findendes gelbliches Grün; auch haben bei Egbert die drei Könige bereits ihren Namen, MELCHIOR voran, der mittelste CASPAR, der letzte BALTHASER.

Auf dem gegenüberstehenden Blatte, wo die Perikope: in Epiphania Domini beginnt, eine schöne Initiale, ebenfalls C *(cum natus esset Jesus in Bethlehem Judae etc.)* von dem früheren C dadurch wesentlich verschieden, dass die ähnlichen Bandverschlingungen nach der entgegengesetzten Seite liegen.

14. Der zwölfjährige Jesus im Tempel; letzterer freilich durch Nichts angedeutet. Der nicht sehr jugendliche Jesus sitzt mit einer Schriftrolle in der Hand zwischen vier Schriftgelehrten. Von links nahen Joseph und Maria, welche mit einem Tuche die Thränen in ihren Augen trocknet. Inschrift: DOCTORVM MEDIVS SEDET HIC SAPIENTIA XPS. Das Bild füllt nur eine halbe Seite. Die Darstellung bei Egbert ist ähnlich, zeigt aber auch hier in den Farben grösseren Reichthum, z. B. ein helles Backsteinroth, das im Bremer Codex wenig vorkommt.

(Fig. 2.)

15. Die Verwandlung des Wassers in Wein, ohne irgend eine Andeutung der Hochzeit. Ganz rechts steht Christus, vor ihm drei Krüge. Dann folgt die Mutter des Herrn, hinter welcher zwei Männer das Wasser in grosse Krüge giessen. Inschrift: HIC CONVERTIT AQVAS IN VINVN SVMMA POTESTAS. Das Bild füllt kaum eine halbe Seite. Auch im Gothaer und im Trierer Codex; im letzteren eine ähnliche Composition, aber fast durchweg andere Farben.

16. Zwei Scenen nach Matth. VIII, 1—13. (Dom. III. post Theoph.) Oben die Heilung des Aussätzigen, der unbekleidet erscheinend eine Haut mit vielen röthlichen Flecken hat, um die Schwären und Wunden zu bezeichnen. Ganz eben so erscheint nicht nur der Aussätzige auf dem entsprechenden Bilde bei Egbert, sondern auch auf unseren später folgenden Bildern die Lahmen und Krüppel, so wie der gegeisselte Jesus. Vor dem Aussätzigen steht der Heiland mit erhobener Rechten; hinter ihm einer seiner Jünger durch den Nimbus bezeichnet und fünf Männer aus dem Volke. Inschrift: LEPROSI MACVLAS MVNDAT DIVINA VOLVNTAS. Unten die Heilung des Knechtes vom Hauptmann zu Capernan. Rechts liegt der Kranke im Bette; vor ihm steht die würdevolle Gestalt des Hauptmannes mit violettem Mantel. Weiter links stehen Jesus und einige Jünger. Inschrift: SERVVM CREDENTIS HIC CVRAT CENTVRIONIS. Auch im Gothaer Evangeliarium sind diese beiden Wunder des Herrn auf einer Seite, daher auch in einen Hexameter vereinigt: *Leprosum mundat hic servum famine* [1]) *curat.* Im Trierer Codex dagegen sind drei Bilder daraus gemacht, indem die Heilung des Knechtes von Capernan aus zwei Bildern besteht, also in der Composition eine ganz andere ist als die unsrige.

17. Christus auf dem stürmischen Meere, eine in mehrfacher Beziehung naive, der damaligen Darstellungsweise sehr entsprechende Darstellung auf röthlichem Luftgrunde. An dem einen Ende des Schiffes sitzt nämlich Christus schlafend mit gebeugtem Haupte, am andern Ende, vorne im Schiffe, dieselbe Gestalt Christi, mit den erhobenen zwei Fingern der rechten Hand das

1) Famen sermo, verbum; vid. Ducange, Glossarium s. h. v.

Meer bedrohend. Dazwischen drei Jünger im Schiffe. Weiter oben rechts erblickt man vier blaue phantastische, gehörnte Thierköpfe, die aus dem offenen Rachen den Wind blasen [1]). Auf dem untern Drittel des Bildes die bewegten grünlichen Meereswellen. Inschrift: IMPERIO XPI MANSVESCVNT FLAMINA VENTI. Es ist von besonderem Interesse, mit diesem Bilde die entsprechenden des Gothaer und des Trierer Buches zu vergleichen. In beiden erscheint Christus, wie hier, zweimal im Schiffe; im Gothaer Codex sind die Winde durch Vogelköpfe, im Trierer durch zwei gehörnte Thierköpfe dargestellt. Die Vergleichung mit der entsprechenden Anweisung in dem „Handbuche der Malerei vom Berge Athos ist schon von Piper angestellt worden. Im Übrigen ist diese Bremer Composition der Trierer sehr ähnlich, aber das ganze Bild in den Farben kräftiger und besser erhalten. — Der Gothaer Codex vereinigt sonderbarer auf einem Bilde diese Scene mit der bei uns später vorkommenden Heilung des Wassersüchtigen, die nur Luc. XIV vorkommt.

18. und 19. Das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge, in vier Scenen je zwei auf einander gegenüberstehenden Seiten; alle vier weniger fein in der Malerei, als die meisten der früheren, und wie es scheint von anderer Hand. In der obern Scene der ersten Seite auf grünem Grunde dingt der Hausvater drei Arbeiter für den Weinberg. Inschrift: QVIDAM CONDVCIT QVOS MVNDI VINEA POSCIT. (Dieser Vers lautet eben so im Gothaer Codex.) In der unteren Scene auf lilafarbigem Grunde sendet der Hausvater mit erhobenem Zeigefinger der rechten Hand abermals Arbeiter aus, die ihre Hacke tragen. Auch der Schaffner des Evangeliums steht mit einem Stabe in der Hand dabei. Inschrift: ETAS QVEQ: VIRI DISPONITVR HANC OPERARI.

Gegenüberstehende Seite. In der obern Scene bearbeiten sieben Arbeiter mit ihren Hacken den Boden, aus welchem Weinstöcke hervorwachsen. Von diesen 7 Personen sind nur 6 Beine sichtbar. Hinter ihnen stehen drei andere mit Sicheln in den Händen. Inschrift: VINEA DIVINI PLANTATVR FAMINE VERBI. In der untern Scene des Bildes auf lilafarbigem Grunde wird den Arbeitern der Lohn ausgezahlt. Dahinter steht, wie es scheint, der Schaffner mit dem Stabe. Inschrift: REDDITVR HIC CVNCTIS MERCES CONDICTA LABORIS. — Das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge (das im Trierer Codex natürlich fehlt), ist im Gothaer sogar in 6 Bildern behandelt worden, aber sowohl diese, als die Bremer Darstellung sind der im Handbuch der Malerei des Berges Athos gegebenen sinnreichen Auffassung des Gleichnisses völlig fremd geblieben.


(Fig. 3.)

20. Der blinde Bartimäus (Quinquages.), eine Darstellung Jünger. Inschrift: HIC XPC von grösseren Figuren als alle vorhergehenden. Der oben röthliche Grund geht nach unten allmählich ins Grüne über. Links sitzt der Blinde unter einem Baume mit blauer Rinde und sehr wenigen Zweigen, die keine Blätter, aber oben drei grosse grüne glockenförmige Blumen tragen. In den Augen des Mannes ist die Blindheit treffend ausgdrückt. Ihm gegenüber steht Christus mit ausgestreckter Rechten, ein Buch in der Linken. Hinter Christus einige VERBO DAT LVMEN CERNERE CAECO. Ganz ähnlich die Composition desselben Gegenstandes im Trierer Codex, aber der Baum mit seinen Blüthen ist von ganz anderem Colorit.

21. Die dreimalige Versuchung vom Teufel nach Matth. IV.) (Fig. 3). Die Gestalt Christi ist in allen drei Versuchungen dieselbe, nur in der ersten (die Steine) hat er nicht den gewöhnlichen goldenen, sondern einen rothen Kreuznimbus. Der Teufel ist eine kleine hässliche Menschengestalt von schwärzlicher Körperfarbe mit rothaufgesetzten Flecken, hörnerähnlichen Haaren und spitzem Kinnbart. In der Mitte unten steht er vor den viereckigen Steinen; links der durch ein einfaches thurmartiges Gebäude angedeutete Tempel, auf welchem Christus ganz, der Teufel nur zur Hälfte steht; rechts der wolkenartig gebildete weissliche Berg, auf welchem

[1]) Vergl. Piper, Symb. und Mythol. d. christl. Kunst, II. S. 443 ff.

Christus steht, während der Teufel im Hinabsteigen begriffen ist. Vermuthlich zur Andeutung der Nähe des Teufels sind mitten zwischen diesen drei Scenen allerlei mystische Figuren angebracht. Die Farbe des Grundes ist oben blau, unten allmählich in's Grüne übergehend. Die nur mit grosser Mühe und mit Hinzuziehung des Gothaer Werkes *Temptatur Christus, hostis fit ter superatus* zu lesende Inschrift lautet: DOEMON TEMPTAVIT QVE XPS TER SUPERAVIT. Im Trierer Evangelistarium findet sich diese Darstellung nicht.

22. Das cananäische Weib; in zwei Scenen, deren obere Christus zwischen zwei nicht mit dem Nimbus versehenen Jüngern zeigt; vor ihm die Frau, welche in bittender Stellung mit ausgestreckten Händen im Begriff ist zu knien. Dunkelblauer Grund. Inschrift: PRO MISERA NATA PETIT HIC MVLIER CHANANAEA. Untere Scene: Dieselbe Frau mit stark gekrümmten Rücken, steht vor Christus, der segnend die Rechte ausstreckt. Hinter ihm zwei Jünger. Inschrift: IMPETRAT HAEC EADEM NATAE CREDENDO SALVTEM. — Im Egbert'schen Evangelistarium ebenfalls in zwei Scenen von derselben Composition.

23. Die Heilung des besessenen Stummen (nach Luc. XI. 14 ff. Domin. III. in Quadrag.). Obere Scene: Rechts steht der nur mit einem Mantel bekleidete Stumme, mit einer schwarzen Kette um den Hals, die Hände von dem Leibe wie zusammengebunden. Seinem nach oben gerichteten Munde entsteigt ein kleiner geflügelter Dämon von weniger dunkler Körperfarbe, als oben der Teufel im Bilde Nr. 21. Hinter Christus, der in gewöhnlicher Stellung vor dem Stummen steht, zwei Jünger. Inschrift: SERMONEM MVTO DAT IHC DOEMONE PVLSO. Der im „Handbuch der Malerei des Berges Athos“ (S. 187) gegebenen Anweisung gemäss, ist also hier der Dämon dargestellt, der sich ganz ebenso auch in der Scene des Trierer Codex findet, wo die Heilung des Besessenen in der Stadt der Gerasener dargestellt ist. Auch dieser Besessene ist an Händen und Füssen mit Ketten gebunden.

Untere Scene: das in Folge seiner Heilung des Stummen den Herrn preisende Weib, welches vor dem von zwei Jüngern begleiteten Christus mit ausgebreiteten Händen steht. Inschrift: PRO DNI VERBIS MVLIER DAT FAMINA LAVDIS. Diese letztere Scene ist meines Wissens ein Unicum; sie findet sich weder unter den Darstellungen der Thaten und Wunder Christi im „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“, noch in irgend einer anderen Miniatur.

24. Die Speisung der 5000 Mann (nach Joh. VI, 1 ff. Dom. IV. in Quadrag.). Christus bildet die Mitte der Composition; rechts und links von ihm ein Jünger. An beiden Seiten sitzt das Volk, lauter kleinere Gestalten, denen die Jünger das Brot austheilen. Inschrift: HIC PANIS VITAE SACIAVIT MILIA QUINQUE. Das Bild füllt nur eine halbe Seite. Auch im Gothaer Evangelium mit der Inschrift: *Omnibus hic quinque saciavit millia quinque;* nicht im Trierer Codex.

25. „Da wollten die Juden ihn steinigen“ (Schluss der evangelischen Perikope, Dom. V. in Quadrag.). Christus tritt aus dem thurmartigen, aus gemauerten grünen Steinen bestehenden Tempel. Hinter ihm zwei Juden, die rothe Steine in den Händen erheben. Obwohl neben diesen beiden Juden noch zwei Köpfe sichtbar sind, finden sich doch nur vier Beine. Inschrift: HVNC LAPIDARE VOLT IUDAEI NEC POTVERVNT. Die Scene findet sich nicht im Gothaer, nur im Egbert'schen Codex.

26. Oben. Die Gefangennehmung Christi, eine reiche Composition, deren Mitte Christus einnimmt, dem der hinter ihm herannahende Judas den Kuss auf die rechte Wange gibt. Hinter Judas drei andere Männer, die den Heiland anfassen. Im Hintergrunde scheinen Bäume den Garten Gethsemane anzudeuten. Links von Christus ebenfalls drei Männer, die ihn ungreifen. Ganz links hat Petrus, das Schwert erhebend, dem vor ihm knienden Malchus bei den Haaren gefasst. Auf rothem Grunde. Inschrift: OSCULA DAS PACIS QVE JVDA PERFIDE TRADIS. Ähnliche Composition im Egbert'schen Codex, nur mit einigen noch hinzugefügten Figuren.

Unten der Einzug in Jerusalem (nach Joh. XII). Christus im rothen Mantel, mit einem Buche in der Linken, sitzt auf einem mehr einem Maulthier ähnlich sehenden, von Körper allzulangen Esel, der auf hingelegten Kleidern geht. Vor ihm vier Juden, die von einem Baume Zweige abbrechen, oder Kleider auf die Erde legen. Hinter Christus einige Jünger. Inschrift: TVRBA LAVDARI VVLT MITIS SESSOR ASELLI, wo das *velle* wohl so viel ist als sich gefallen lassen. Ganz ähnlich die Scene im Trierer Buche.

27. Drei Scenen, deren obere: Christus vor Kaiphas (nach Marc. XIV, 53). Der Hohepriester sitzt auf eine Erhöhung vor seinem Hause, er fasst mit beiden Händen in seinen Mantel vor der Brust, um ihn zu zerreissen. Vor ihm erscheint Christus, von drei Juden geführt. Ganz links noch eine männliche Figur. Inschrift: CAUSA IVDICII CAYPHAE DEDVCITVR AEDI. In der ganz ähnlichen Composition im Egbert'schen Evangelistarium ist der Hohepriester ANNAS benannt; ebenso ist es im „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“ Annas, nicht Kaiphas, der sein Gewand zerreisst; im Gothaer Codex dagegen lautet der Hexameter auch *Captus te duci ad Caypham voluisti.* Im Anschluss hieran in der Mitte als kleine, nicht die ganze Breite des Bildes einnehmende Scene

Die Verläugnung Petri, kleinere Figuren auf Goldgrund, links Petrus, sitzend, den Kopf auf die linke Hand gestützt; ihm gegenüber die Magd, eine Halbfigur mit lang herabfallenden Haaren; zwischen beiden das Wort H O S T I A R I A (senkrecht geschrieben) soviel als Ostiaria, im ganzen Buche. Das einzige noch nach byzantinischer Weise einer Figur beigefügte Erklärungswort, wie sie im Gothaer Codex auch noch zuweilen und zwar eben so χιονηδὸν geschrieben vorkommen, während der Egbert'sche

Codex auf jedem Bilde einige den Figuren oder Gegenständen beigesetzte Erklärungswörter hat.

Unten die Geisselung Christi. Vor einem thurmartigen Gebäude, auf dessem Dache der in obige Scene hineinreichende Hahn sitzt, steht Christus mit grünem Kreuznimbus. Er wird von einem Juden an eine Säule gebunden. Hinter Christus ein anderer Jude, der Ruthenzweige erhoben hat, und ganz links Pilatus, der die rechte Hand gebietend erhebt. Inschrift: ACRIS VERBERIBVS TE XPE FLAGELLAT INIQVVS. Im Egbert'schen Codex sind dieselben drei Scenen auf einem Blatte vereinigt, dem einzigen, welches einen Hexameter als Inschrift hat: *Annas quem damnat: Petrus hic negat: iste flagellat;* in Gotha sind nur Verläugnung und Geisselung in einem Bilde vereinigt.

28. Obere Scene: *Ecce homo.* Christus mit einem grossen grünen Dornenkranze auf dem Haupte wird von Pilatus vor das Volk geführt, unter welchem Einige vor ihm auf die Knie gefallen sind. Inschrift: PORTAS SPINIFERA DERISVS XPĒ CORONĀ.

Untere Scene: die Kreuzigung. Christus mit derselben grünen Krone auf dem Haupte, geführt von drei neben und hinter ihm her gehenden Männern, folgt dem Simon von Kyrene, der das grosse goldene Kreuz auf der Schulter trägt. Inschrift: DVCITVR HIC XPE AD MORTEM MITIS VT AGNVS. Ähnliche Scene in den beiden anderen Handschriften; die Gothaer zeigt ebenfalls ein goldenfarbiges Kreuz.

29. Obere Scene: Christus vor Pilatus, der unter einer Säulenarchitectur sitzt, die ein horizontales Gebälk trägt. Hinter Christus eine männliche Gestalt, die einen Fuss in einen Kübel setzt; hinter Pilatus, der die Hände ausstreckt, drei männliche Gestalten. Inschrift: HOS LAVAT EXTERIVS QVI PECTORA DELVIT INTVS.

Untere Scene: das Abendmahl. Hinter dem Tische, der ohne alle Beine, wie ein hölzernes sich vorn herabneigendes Brett auf dem Schosse der Essenden liegt, sind die Oberkörper von Christus und neun Jüngern sichtbar, unter welchen der an der Brust Jesu liegende als Johannes und der mit der Hand in die Schüssel tauchende als Judas kenntlich sind. Inschrift: HIC SEDET IN CENA MANDVCANS MYSTICE PASCHA. Es ist auffallend, dass weder der Gothaer, noch der Egbert'sche Codex eine Darstellung des Abendmahles haben.

30. Obere Scene: Christus am Kreuz. Der Heiland, nach dem älteren Typus völlig bekleidet (ebenso in den beiden anderen Handschriften) in eine blaue Tunica, hängt an dem goldenen Kreuze; das Haupt gesenkt und, wie gewöhnlich in den älteren Darstellungen, ohne den bekannten Titulus. Die Füsse stehen neben einander ohne Brett. Über dem Querbalken des Kreuzes die in diesen älteren Bildern gewöhnliche Sonne und Mond als menschliche Gesichter, jene roth mit Strahlen umgeben, diese blau mit der Sichel auf dem Haupte [1]). Daneben stehen zu beiden Seiten des Kreuzes der Kriegsknecht (Longinus), der im Begriffe ist, mit einer Lanze dem Herrn die rechte Seite zu durchbohren, und der Kriegsknecht (Stephaton), der ihm den mit Essig getränkten Schwamm auf einer Stange reicht. Am Fusse des Kreuzes sitzen auf dem Boden zwei Männer, die ein Gewand zwischen sich halten, welches sie zu theilen im Begriffe sind. Zu beiden Seiten Christi die beiden Schächer, der gute vom bösen im Ausdruck noch nicht unterschieden. Beide in ein rothbraunes Gewand gekleidet, hängen an einem sogen. Antoniuskreuze, über dessen Querbalken ihre Arme hinübergelegt sind. An den äussersten Enden der Composition stehen rechts (von Christus) die Mutter des Heilandes, links Johannes. Inschrift: QVI VITAM DONAT HIC MORTIS POCVLA GVSTAT. Die entsprechende Composition scheint im Gothaer Codex viel einfacher zu sein; es fehlen wenigstens in Rathgeber's Beschreibung die Kleider theilenden Soldaten, so wie Maria und Johannes. Dagegen bietet der Egbert'sche Codex den gekreuzigten Heiland in zwei Bildern, einmal nur mit den beiden Schächern an der Seite, die dort DISMAS (der bussfertige) und COSMAS (der unbussfertige) benannt sind (letzterer heisst bekanntlich Gestas im apokryphischen Evangelium des Nicodemus), das andere Mal die drei Gekreuzigten bereits gestorben; dabei Longinus, der in die rechte Seite sticht, und bei jedem Schächer ein tortor, um ihm die Beine zu zerbrechen. Auch hier ist Christus jedes Mal, wie in Gotha, völlig bekleidet, auch hier das Kreuz ohne Stehbrett, auch hier haben die Kreuze der Schächer die erwähnte Form.

Untere Scene: die Abnahme vom Kreuze und die Grablegung. Links nehmen zwei Männer, Joseph von Arimathia und Nicodemus, den in blaue Kleidung gehüllten Leichnam vom Kreuze; weiter rechts legen diese selben Männer ihn in einen aus röthlichen Steinen aufgemauerten, viereckigen Kasten. Inschrift: LIGNO DEPOSITVS A IVSTIS FITQ: SEPVLTVS. Ganz ähnlich die entsprechenden Bilder im Egbert'schen Codex, aber als zwei Scenen unter einander. NICODEMVS zu Häupten, JOSEPH zu den Füssen Christi.

31. Die Höllenfahrt Christi *(Sabbato sc̄o).* Christus ist umgeben von einer grossen Menge kleiner nackter Seelen, deren Unterkörper von den Flammen eingehüllt ist, die aus dem Rachen der Ungeheuer hervorgehen. Die meisten der Seelen strecken bittend die Hände zu Christo empor. Inschrift: INFERNVM FREGIT D̄S HIC ANIMASQ: REDERIT. Eine Darstellung dieses Inhaltes findet sich weder im Gothaer, noch im Trierer Codex, so dass beide sich hierin strenge an den Inhalt der vier Evangelien gehalten haben.

Die Auferstehungsgeschichte beginnt mit einer schönen Initiale: *Vespere sabbati quae lucescit* etc.

32. Zwei Scenen, oben: der Engel verkündet den drei Marien die Auferstehung Christi. Der

[1]) Vgl. über die Darstellungen von Sonne und Mond in den Bildern des Gekreuzigten. Piper, Symb. u. Mythol. d. christl. Kunst, II, S. 144 ff.

Engel mit einem Stabe, welcher oben in ein Kreuz ausläuft, in der Hand, sitzt auf dem steinernen Grabe; er hat grosse lila- und rothgemalte Flügel. Vor ihm die drei Marien, von denen zwei in runden Gefässen die Specereien tragen. Eine besonders schöne Darstellung auf Goldgrund. Inschrift: IHC SVRREXIT MVLIERIBVS ANGLS INQVIT. Die Darstellungen in Gotha und in Trier sehr ähnlich.

Untere Scene: das *Noli me tangere* auf grauem Grunde. Der Auferstandene neigt sich sanft herab zu der tief gebückt und mit aufgelösten Haaren vor ihm stehenden Maria Magdalena. Links sieht man das Grab mit den beiden Engeln; daneben einen Baum, um die Meinung der Maria, es sei der Gärtner, anzudeuten. Inschrift: MARIAE FLENTI DIXIT ME TANGERE NOLI. Sehr ähnlich ist die Darstellung bei Egbert; in Gotha dagegen mit dem „schwergläubigen Thomas“ verbunden.

Wie der Text des *Sabb. sancti ad Missam* mit der Initiale V begann, so der der *dominica sanct. Paschae* mit einem eben so schönen M. Das folgende Blatt zeigt nämlich auf blauem Grunde fünf Goldstreifen mit den Worten: SEQ̄ (sequentia) SC̄I EVGLII (evangelii) SC̄D MARC̄V | IN ILLO TEMPORE. MA RI A MAGDALENAE ET MARIA IACOBI ET SALOME EMERĪT AROMATA etc.

33. Der schwergläubige Thomas. Auf einer Erhöhung, die sich zwischen bunt marmorirten, ein horizontales Gebälk tragenden Säulen erhebt, steht Christus, den rechten Arm erhebend. Thomas naht ihm und legt den Zeigefinger seiner rechten Hand in die Wunde der rechten Seite. Hinter ihm folgen drei Apostel, welche den Vorgang mit aufmerksamen Blicken betrachten. Inschrift: VT DN̄M CREDAS HOMINE TV DYDIMĒ (sic) PALPAS. Das Bild füllt nur drei Viertel der Seite; die Darstellung bei Egbert ganz ähnlich.

34. Das harte Herz der Jünger, nach Marcus XVI, 14, womit die Perikope der Ascensio Domini beginnt. Die seltsame, meines Wissens sonst nirgends in einer mittelalterlichen Darstellung vorkommende Scene ereignet sich in einem ummauerten Raume, an dessen sechs Ecken sich je ein Thurm erhebt. Innerhalb des Sechseckes sitzen sieben Jünger; links erscheint ihnen Jesus, zwei Finger der ausgestreckten rechten Hand erhebend. Inschrift: EXPROBRAT HIC DV̄RVM IHC COR DISCIPVLORVM. Es ist zwar sehr wahrscheinlich, dass der Maler dieses Bildes die Scenerie, nämlich den ummauerten Raum, einem die evangelische Perikope des Ostermontages (Fer. II) enthaltenden Bilde des Egbert'schen Codex entnommen hat, das in der oberen Hälfte Jesus und die beiden Jünger auf dem Wege nach Emaus (mit den Beischriften CLEOPAS. IHC XPC LVCAS.), in der unteren Hälfte den Heiland mit den beiden ihn erkennenden Jüngern gleichfalls in einem sechseckigen, ummauerten Raum darstellt, welcher bezeichnet ist: CASTEL EMMAVS, so dass man also glauben könnte, auch hier deute dieselbe Scenerie nur den Flecken Emaus an. Ich kann mich aber des Gedankens an eine tiefere, symbolische Bedeutung nicht erwehren und glaube, dass er mit absichtlicher Hindeutung auf das harte, gegen den Glauben verschlossene Herz der Jünger vom Maler gewählt worden ist. Ob ein solcher ummauerter Raum sich auch im Gothaer Codex in der entsprechenden Scene, welche überschrieben ist: *Cognitus est illis in primo fragmine panis*, findet, weiss ich nicht.

35. Die Himmelfahrt Christi, auf Goldgrund. Unten in der Mitte erhebt sich eine Anhöhe, auf der die zwei Engel (nicht nach Marc. XVI, sondern nach Act. I, 10) stehen, die sich zu den rechts und links stehenden eilf Aposteln herabneigen, denen sich Maria zugesellt hat. Über der Anhöhe schwebt Christus in ganzer Figur, in der Linken den oben in ein Kreuz endigenden Stab tragend, die Rechte ausstreckend nach der Hand Gottes, welche unter einem nicht nach oben, sondern nach unten sich wölbenden Regenbogen sichtbar ist. Auf dem Goldgrunde zerstreut sieben Sterne. Inschrift: HIC D̄S ASCENDIT HOMINEM SVPER ASTRA LEVAVIT. Etwas abweichend die entsprechende Darstellung im Gothaer, so wie die im Trierer Codex; dort fehlt die Hand Gottes; auch sind nicht ganz richtig 12 statt 11 Apostel angebracht; im Trierer dagegen erscheint Christus in einer reichverzierten Mandorla.

Demnach beginnt der Text der Perikope Ascensionis Domini mit der prächtigen Initiale R ECV BEN TIB; VNDECIM DISCIPVLIS u. s. w.

36. Die Ausgiessung des heil. Geistes, in zwei Scenen. Oben sitzen auf einem Flachbogen in zwei Reihen hinter einander die 12 Apostel, nämlich 5 in vorderer Reihe, unter 5 von Säulen getragenen Rundbogen, die 7 anderen hinter ihnen in zweiter Reihe; alle mit erstaunt begeisterten Blicken. Über ihnen ein Halbkreis, von welchem als Radien zwölf rothe wellenförmige Linien (die feurigen Zungen) auf die Häupter der Apostel herabkommen, also noch keine Darstellung des h. Geistes durch das Symbol der Taube. Inhalt: MISSVS SEDE PATRIS ADVENIT SP̄S (spiritus) ISTIS.

Unten auf Goldgrund sieben stehende männliche Figuren mit Spitzbärten, alle gestiefelt, die verwundert nach der obern Scene hinaufschauen. Es sind die Repräsentanten der gottesfürchtigen Männer aus allerlei Volk. Inschrift: FLAMINIS HIC SC̄I DONO COMPLENTVR ET ISTI. Beide Scenen sind ähnlich im Gothaer und Trierer Codex. Diese beiden haben über der letzeren Scene die Überschrift *Communis vita.*

Es folgt demnach das Evangelium *Dominicae s. Pentecostes*, beginnend mit der grossen Initiale S I Q I S und unten in einem Goldstreifen DILIGIT ME u. s. w.

37. und 38. Der reiche Mann und der arme Lazarus *(Dom. I. post Octav. Pentec.)*, auf zwei

einander gegenüberstehenden Seiten, von denen jede zwei Scenen enthält (Fig. 4). Auf der ersten Seite oben sitzt der reiche Mann mit seiner Frau hinter einem Tische, über den dasselbe gilt, was wir oben bei dem Bilde des Abendmahles sagten. Ein Diener bringt ein Gefäss herein, um es auf den Tisch zu stellen. Vor der rechts durch einen Pfeiler angedeuteten Thür sitzt auf dem Boden der nackte Lazarus, dessen Körper ähnlich gefärbt und gefleckt ist, wie der des Aussätzigen (XVI. Bild); zwei Hunde belecken ihm die Beine. Inschrift: ANTE FORES HVIVS LAZARS̄ IACET VLCERE PLENVS Der entsprechende Vers im Gothaer Codex ist: *Divitisti in foribus Lazarus jacet ulcere plenus.*



(Fig. 4.)

Unten liegt der Reiche in einem prächtigen Bette, während sich über seinem Oberkörper ein schwarzer Teufel herabneigt, um ihn zu ergreifen, wird seine kleine Seele bereits von einem andern Teufel gepackt und davon getragen. Ganz rechts liegt der Körper des Lazarus, dessen kleine Seele über ihm von zwei Engeln empor getragen wird. Inschrift: DIVES IN INFERNVM LAZARVS VOLAT IN PARADYSV̄.

Obere Scene der zweiten Seite: Abraham, auf einer Halbkugel sitzend, hält die Seele des Lazarus auf seinem Schosse. Rechts und links viele nackte Seelen, einige auf einem Baume, weiter links ein anderer Baum als Andeutung des Paradieses. Inschrift: LAZARVS HIC ABRAHAE CAVDET GREMIO PATRIARCHAE.

Untere Scene: Darstellung der Hölle mit einer Menge schwarzer Teufelsgestalten, die von Flammen umgeben sind. Zwischen den Teufeln viele nackte Seelen, von denen die oberste, also die des reichen Mannes, flehend die Hände ausstreckt. Inschrift: HIC GVTTĀ PETIIT QVI MICAS ANTE NEGAVIT. Im Gothaer Codex ist das Gleichniss in drei Bildern dargestellt, im ersten und zweiten entsprechend dem Bremer ersten und dritten Bilde, das dritte Gothaer Bild zeigt (nach Rathgeber's Beschreibung) zwei schwarze geflügelte Teufel, die sich der dem Munde des Reichen entsteigenden Seele bemächtigen, worauf ein Teufel dieselbe Seele auf den Schultern zur Hölle trägt. In der Hölle selbst liegt ein sehr grosser Teufel mit gebundenen Händen und Füssen. Andere Teufel peinigen die im brennenden Pfuhl befindlichen nackten Seelen. — Der Egbert'sche Codex hat, wie oben gesagt, überhaupt keine Darstellung von Gleichnissen.

39. u. 40. **Das Gleichniss vom grossen Abendmahle.** (Dom. II. post. Oct. Pentec.), in 5 Scenen auf zwei einander gegenüberstehenden Seiten. Erste Scene: Ein vornehmer Mann sitzt hinter einem Tische, auf dem allerlei Gefässe stehen. Fünf Männer treten zu ihm herein. Inschrift: AD CENĀ MAGNĀ MVLTOS VOCAT HIC HOMO QVIDAM. Darunter die Scene der lahmen Kruppel, die freilich erst nach den drei anderen folgen müsste; sie zeigt uns vier Krüppel und Lahme, drei andere Bettler und den einladenden Diener. Inschrift: CAECOS ET CLAVDOS NEC NON IN VITAT EGENOS.

Auf der andern oben: statt des gekauften Ackers ist hier ein Landhaus angedeutet, dem sich der Käufer nähert, während der Einladende hinter ihm steht. Inschrift: EXCVSAS CVR TE DECEPTE CVPIDINE VILLAE. In der Mitte drei Ochsen, welche von zwei Menschen getrieben werden, mit der Inschrift: SVNT MICHI QVINQVE BOVM IVGA QVAE N̄C (nunc) VADO PROBATVM. Unten ein Ehepaar, welches auf einem Pferde davon reitet, dahinter der Einladende. Inschrift: VXOREM DVXI RESPONDET TERTIVS ISTI Dasselbe Gleichniss im Gothaer Codex in drei Bildern, von denen das erste ganz denselben Hexameter hat, wie unser erstes Bild.

41. **Petri Fischzug.** (Dom. V. [1]) post. Oct. Pendec.) Ein Gewässer mit zwei Schiffen, im vordersten derselben

[1]) In unserem Buche ist Domin. VI, angegeben, was vermuthlich auf einem Versehen beruht, denn Domin. IV. ist gänzlich übergangen, und so ist

stehen Jesus und Simon Petrus, im andern zwei Jünger, die ein Netz ins Wasser geworfen haben. Am Ufer steht das aus fünf Männern bestehende Volk. Inschrift: ISTIS DANS PISCES DOCET YSOS (?) LITORE STANTES. Das Bild füllt nur eine halbe Seite.

42. Von sieben Broten. (Dom. VII. post Oct. Pentec.) Oben steht Christus, dem zwei Apostel, die Brot in der Hand und Fische in einem Korbe tragen, entgegenkommen. Unterhalb dieser Gruppe, auf einem anderen Grunde, das sitzende kleinere Volk, dem von zwei andern Aposteln Brot ausgetheilt wird. Inschrift: QVI IEIVNAVIT POPVLVM D̄S HIC SATIAVIT. — Diese Scene ist weder im Gothaer noch in Trierer Codex.

43. Die beiden Blinden. (Dom. XII. post. Oct. Pentec. *Feria quarta*, also kein Sonntagsevangelium.) Das Wunder ist in noch wunderbarerer Weise dargestellt, als Matthäus es erzählt. Christus, dem zwei Jünger folgen, berührt nämlich mit der Hand nur die Augen des einen Blinden, der seinerseits nach hinten zu dem andern Blinden den Arm ausstreckt, so dass dessen Heilung, obwohl nur mittelbar, dennoch erfolgt. Hinter beiden einige Leute aus dem Volke. Inschrift: PERCIPIT HIC GEMINAM XP̄O TANGENTE MEDELAM. — Dieses Bild, sowie das vorige, füllt nur $^1/_2$ der Seite; ebenfalls weder im Gothaer noch im Trierer Codex.

44. Das Gleichniss vom barmherzigen Samariter (Dom. XIII. Oct. Pentec.), in zwei Scenen über einander. In der obern wird der Mensch von zwei Mördern mit einem Schwerte und einem Stocke geschlagen; zwei andere stehen als Zuschauer dabei. Ganz links ein thurmartiges Gebäude, das Jericho bezeichnet. In der unteren sitzt der mit Wunden bedeckte auf einem Esel, den der Samariter führt. Mit der andern Hand gibt dieser dem Wirthe Geld. Ganz rechts die Herberge. Die Worte der Inschrift: HIC TENDENS HIERICHO SPOLIATVR AB HOSTE MALIGNO berühren freilich die Hauptsache des Gleichnisses nicht. — Nicht dargestellt im Gothaer Codex.

45. Die zehn Aussätzigen (Dom. XIV. post. Oct. pentec.), in zwei Scenen. Obere Scene: Vor Jesus erscheinen 10 Aussätzige, deren Körper ganz eben so gefärbt und gefleckt sind, wie auf dem 16. Bilde. Hinter ihnen als Andeutung des Marktfleckens ein Gebäude, das aus einem Complexe von Thürmen besteht. Inschrift: CLAMANT LEP̄S! (Leprosi) DN̄O MISERESCITO N̄RI. Unten: Während der dankende Samariter tief gebückt vor Jesus steht, hinter welchem ein Jünger erscheint, kehren die neun anderen ihm den Rücken und gehen davon. Inschrift: GRATES DAT SOLVS EX ILLIS SAMARITANVS. — Derselbe Gegenstand auch im Gothaer Codex.

jede folgende Zahl der Sonntage nach der Pfingstoctave immer um eins grösser, als sie dem Comes gemäss der betreffenden evangelischen Perikope zukommt.

46. Die Auferweckung des Jünglings zu Naim. (Dom. XVI. post. *Oct.* Pentec.) Die eine ganze Seite füllende Darstellung hat grössere, aber schlechter gemalte Figuren als alle vorhergehenden. Die Gesichter haben einen grauen, leichenfarbigen Ton. Vier Männer tragen eine Bahre, auf welcher der in Tücher gehüllte Jüngling liegt, dessen Oberkörper sich etwas emporrichtet. Neben der Bahre geht die Mutter. Dem vordern Träger gegenüber steht Jesus, seine Hand nach dem Jüngling ausstreckend. Inschrift: QVEM MATER FLEVIT XP̄O DONANTE RESVRGIT. — Auch im Gothaer Codex, nicht im Tierer.

47. Der Wassersüchtige. (Dom. XVII. post. Oct. Pentec.) Unter einer Säulenarchitectur mit horizontalem Gebälk, die das Haus des Pharisäer-Obersten andeutet, sitzt Christus auf einem Throne. Rechts sitzt der nackte Wassersüchtige mit dick angeschwollenem Körper; links neben Christus einige Jünger. Inschrift: HIC SANATVR INOPS VIRTVTIS CORPORIS YDROPS. — Auch im Gothaer Codex ist der Wassersüchtige der Anweisung des „Handbuches der Malerei vom Berge Athos“ (S. 192) gemäss so aufgedunsen dargestellt.

48. Der Gichtbrüchige. (Dom. XIX. post. Oct. Pentec.) Christus, begleitet von einem Jünger, steht auf einer Anhöhe. Vor ihm liegt der Gichtbrüchige im Bette. Unterhalb dieser Scene trägt derselbe sein Bett auf dem Rücken weg. Inschrift: EGROTVM SANAT CV̄ LECTVM TOLLERE MANDAT.

Das ist die letzte der bildlichen Darstellungen zu den Sonntagsevangelien, deren Text mit *Domin. XXIV. post. Octav. Pentecostes* schliesst, ein Sonntag, der hier in Folge angegebenen Irrthums als der 25. bezeichnet ist.

Sodann ein Blatt (links) mit vier blauen Streifen, in denen als Überschrift zu den nun folgenden Evangelien der Tage der Heiligen steht: INCIPIVNT EVANGELIA IN NATALICIIS SC̄OV̄R LEGENDA. NATA SC̄I SILVESTRI. Auf der gegenüberstehenden Seite beginnt demnach der Text dieses Tages (Math. XXV, 14) und zwar mit einer grossen Initiale HOMO QVIDAM PEREGRE PROFICISCENS [1]) u. s. w. Bildliche Darstellungen finden sich in diesen Tagen der Heiligen nur drei, nämlich am Tage der *Pacificatio S. Mariae.*

49. Die Darstellung im Tempel. Die Scene ist ein runder Raum, der von einer durch vier Thürme unterbrochenen Mauer eingefasst ist. In der Mitte des eingeschlossenen Raumes ein Altar, an dessen beiden Seiten die Personen stehen, nämlich links Maria mit einer Taube in der Hand, und Joseph; rechts Simeon, der das schon ziemlich grosse Christuskind auf den Armen hält. Inschrift: HIC T̄HM SC̄AS SIMEON SVSCEPIT IN VLNAS. — In der entsprechenden Darstellung des Egbert'schen Codex ist der Tempel durch nichts angedeutet.

Am Tage *Natal. ss. Petri et Pauli:*

50. Die Übergabe der Schlüssel an Petrus. Christus steht vor sechs Jüngern, von denen der erste aus

seiner Hand einen Schlüssel empfängt. Derselbe besteht aus einem Stabe, an den sich nach Art der Monogramme die κιονηδόν gestellten Buchstaben des Namens Petrus reihen: Inschrift: ACCIPE SOLVENDI MVNVS SYMON ATQ: LIGANDI.

Es ist bemerkenswerth, dass sich diese Scene weder in der Anweisung des „Handbuches der Malerei vom Berge Athos," noch in den beiden anderen Codices findet.

Endlich zu der *Assumptio s. Mariae:*

51. Maria zu Jesu Füssen. Unter einem von zwei Säulen getragenen horizontalen Gebälk sitzt Christus auf einem Polster; hinter ihm steht Lazarus, zu seinen Füssen sitzt Maria, während Martha mit einem Gefäss in der Hand hereinkommt. Inschrift: SERVITIO MARTHAE DAS LAVDĒ XPE MARIAE. — Weder im Gothaer, noch im Trierer Codex.

Vergleichende Übersicht der evangelischen Darstellungen im Gothaer, Trierer und Bremer Codex [1]).

1) Thaten und Wunder Christi.

Die Verkündigung	Gotha	Trier	Bremen
Der Engel des Herrn erscheint dem Joseph	—	Trier	—
Die Heimsuchung	Gotha	Trier	—
Die Geburt Christi mit d. Hirten	Gotha	Trier	Bremen
Die Anfrage der drei Magier bei Herodes	Gotha	—	—
Die Anbetung der Könige	Gotha	Trier	Bremen
Den drei Königen erscheint im Traum der Engel	Gotha	—	—
Die Darstellung im Tempel	Gotha	Trier	Bremen
Der Aufbruch zur Flucht nach Ägypten	Gotha	—	—
Der bethlemitische Kindermord	Gotha	Trier	Bremen
Jesus 12 Jahre alt im Tempel	Gotha	Trier	Bremen
Die Taufe Christi im Jordan	Gotha	Trier	—
Die dreimalige Versuchung vom Teufel	Gotha	—	Bremen
Berufung der Jünger durch den Fischfang	Gotha	—	—
Petri Fischzug	—	—	Bremen
Verwandlung d. Wassers in Wein	Gotha	Trier	Bremen
Christus und die Samariterin am Brunnen	Gotha	Trier	—
Die Heilung des Aussätzigen	Gotha	Trier	Bremen
Der Knecht des Hauptmanns zu Capernaum	Gotha	Trier (2)	Bremen
Die Auferweckung d. Jünglings zu Nain	Gotha [2])	—	Bremen
Christus heilt die Schwiegermutter Petri	Gotha	—	—
Christus auf stürmischem Meere	Gotha	Trier	Bremen
Der Besessene in der Gegend der Gadarener	Gotha	Trier	—
Die Heilung des Gichtbrüchigen	Gotha	—	Bremen
Die Berufung d. Matthäus (Levi Alphäi)	Gotha	Trier	—
Christus isset mit den Zöllnern und Sündern	Gotha	Trier	—
Die Heilung des blutflüssigen Weibes	Gotha	Trier	—
Auferweckung der Tochter des Jairus	—	Trier	—
Die Heilung der beiden Blinden	—	—	Bremen
Die Heilung d. besessenen Taubstummen	—	—	Bremen
Das dafür den Herrn preisende Weib	—	—	Bremen
Die Heilung der verdorrten Hand	—	Trier	—
Der Kranke im Teiche Bethesda	—	Trier	—
Die Speisung der 5000 Mann	Gotha	Trier	Bremen
Christus geht auf dem Meere	—	Trier	—
Das kananäische Weib	Gotha	Trier (2)	Bremen (2)
Von den sieben Broden	—	—	Bremen
Maria zu Jesu Füssen	—	—	Bremen
Die Heilung d. Wassersüchtigen	Gotha	—	Bremen
Die zehn Aussätzigen	Gotha	—	Bremen
Die Heilung des blinden Bartimäus	Gotha	Trier	Bremen
Christus und die Ehebrecherin	Gotha	Trier	—
Christus von d. Juden gesteinigt	—	Trier	Bremen
Die Heilung des Blindgeborenen	Gotha	Trier	—
Die Auferweckung des Lazarus	Gotha	Trier	—
Maria salbt die Füsse Jesu	—	Trier	—
Die Übergabe der Schlüssel an Petrus	—	—	Bremen
Der Einzug in Jerusalem	Gotha	Trier	Bremen
Die Reinigung des Tempels	Gotha	Trier	—
Die Fusswaschung	—	Trier	—
Das Abendmahl	—	—	Bremen
Die Gefangennehmung Christi	Gotha	Trier	Bremen
Christus vor Kaiphas (Hannas)	Gotha	Trier	Bremen
Die Verläugnung Petri	Gotha	Trier	Bremen
Christus vor Pilatus	—	Trier	Bremen
Die Geisselung Christi	Gotha	Trier	Bremen
Ecce homo	Gotha	Trier	Bremen
Die Kreuztragung	Gotha	Trier	Bremen
Christus gekreuzigt mit den beiden Schächern	—	Trier	—
Der Tod Christi am Kreuze	Gotha	Trier	Bremen
Die Abnahme vom Kreuz	Gotha	Trier	Bremen
Die Grablegung	Gotha	Trier	Bremen
Die Höllenfahrt Christi	—	—	Bremen
Der Engel erscheint den drei Männern	Gotha	Trier	Bremen
Das Noli me tangere	Gotha	Trier	Bremen
Die Jünger auf dem Wege nach Emaus	Gotha	Trier	—
Christus bricht zu Emaus das Brot	Gotha	Trier	—
Christus erscheint den Aposteln und isst vor ihnen	—	Trier	—
Der schwergläubige Thomas	Gotha	Trier	Bremen
Christus erscheint den Jüngern am Meere bei Tiberias	—	Trier	—
Das harte Herz der Jünger	—	—	Bremen
Die Aussendung der Apostel	—	Trier	—
Die Himmelfahrt Christi	Gotha	Trier	Bremen
Die Ausgiessung d. heil. Geistes	Gotha	Trier	Bremen
Die Bekehrung der Heiden	Gotha	Trier	Bremen

2) Die Gleichnisse Christi.

Die Arbeiter im Weinberge	Gotha (6)	—	Bremen (4)
Vom grossen Abendmahl	Gotha (3)	—	Bremen (5)
Der barmherzige Samariter	—	—	Bremen (2)
Der reiche Mann und der arme Lazarus	Gotha (3)	—	Bremen (4)

1) In der Reihenfolge der Darstellungen ist die im „Handbuch der Malerei vom Berge Athos" enthaltene zum Grunde gelegt. — Die in Klammern gesetzten Zahlen bedeuten die Zahl der Scenen.

2) So nach der Beschreibung Rathgeber's, wo die Inschrift lautet: Sanguinis hanc fluxu solvit, hunc mortis ab ictu. Ich vermuthe, dass im Originale steht: hanc mortis ab ictu, da die Tochter des Jairus gleich nach dem blutflüssigen Weibe folgt.

Schloss Karlstein in Böhmen.

Von Dr. Franz Bock.

(Mit 2 Tafeln.)

Unter den vielen bis auf unsere Tage in Böhmen noch erhaltenen Civil-Bauwerken des Mittelalters dürfte unzweifelhaft das Schloss Karlstein sowohl dem Geschichts- als auch dem Alterthumsforscher das grösste Interesse bieten. Es vereinigt nämlich diese Kronveste für den Archäologen in ihren einzelnen Bestandtheilen nicht nur die Blüthe der verschiedenen durch den Kunstsinn Karls IV. in Böhmen gehobenen Zweige der religiösen und profanen Kunst, sondern in dieser Burg mit ihren vielen Capellen und Oratorien befand sich unter der Regierung Karls IV. und seiner unmittelbaren Nachfolger im Reich jene geweihte Stätte, in welcher in Vereinigung mit den merkwürdigsten Reliquien, die der Orient und der Occident reichlich gespendet, auch zeitweise die Kleinodien des heiligen römisch-deutschen Reiches, nebst den Kronschätzen Böhmens, ein würdevolles Unterkommen gefunden haben.

Wenn wir im Vorliegenden den Versuch wagen, die architektonischen und ornamentalen Vorzüge Karlsteins vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus näher zu beleuchten, so ist es nicht unser Zweck, dieses hervorragende Denkmal des Kunstsinnes und der Frömmigkeit Karls IV. in seiner Abgeschlossenheit erschöpfend zu beschreiben, sondern wir möchten vielmehr bei Gelegenheit der Besprechung dieses grossartigen Bauwerkes die Parallelen aufsuchen und feststellen, die Karlstein mit den hervoragendsten formverwandten Schlossburgen des Abendlandes besitzt.

Um die vielen architektonischen und decorativen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten Karlsteins recht zu würdigen, ist es unbedingt erforderlich, dasselbe als bedeutendes Glied in jener grossen Kette mittelalterlicher Burgbauten aufzufassen, die heute noch als romantische Zeugen einer grossen thatkräftigen Vergangenheit in unsere materielle, trockene Gegenwart hineinschauen. —

Ohne auf die verschiedenen kleineren Burgbauten hier näher einzugehen, die als Überreste der Profan-Architectur des Mittelalters mit einer oder mehreren Capellen, wenn auch in vielfach entstellter Form bis zur Stunde noch bestehen, wollen wir hier zunächst jene hervorragenden Burgschlösser mit Karlstein in Vergleich ziehen, die wie die letztgenannte im Mittelalter die charakteristische Bestimmung hatten, nicht nur kirchlichen Personen und religiösen Übungen ein sicheres Asyl zu bieten, sondern die auch in ihrer äussern baulichen Einrichtung die Bestimmung kund gaben, der übermüthigen physischen Kraft und der rohen Kriegsgewalt in den aufgeregten Tagen des Faustrechtes kühn die Stirne bieten zu können. Als solche religiöse Waffenplätze, die auf Krieg und Frieden im Innern und Äussern durch den Genius der Kunst zugleich als arx zugleich auch als *monasterium* eingerichtet waren, können heute noch drei, alle anderen in jeder Hinsicht übertreffenden Bauwerke bezeichnet werden, die nicht nur in einer und derselben Zeitepoche Ursprung und Vollendung gefunden, sondern die vermöge ihrer Bestimmung, auch hinsichtlich ihrer innern und äussern Anlage und Einrichtung grosse Formverwandtschaft aufzuweisen haben.

Dahin ist zu rechnen der Burgpalast der Päpste zu Avignon, ferner das feste Schloss der Deutschritter zu Marienburg und endlich die Kronveste Karlstein.

Das berühmte Palais des Papes entstand in jenen aufgeregten fehdesüchtigen Zeiten, wo nur der eines ruhigen unabhängigen Daseins sich erfreuen konnte, dem Zugbrücken, Zinnen und feste Mauern, dem kriegerischen Übermuthe unruhiger und unternehmender Nachbarn gegenüber, die nöthige Sicherheit boten. Zwar war der Papst als Statthalter Christi vorzugsweise der Friedensfürst auf Erden: jedoch in dem Kampfe des Tages über den verschiedenen Parteien stehend und fern von der Heimat in unfreiwilliger Verbannung befindlich, musste auch er in jenen kriegerischen Zeiten in einem nach der damaligen Kriegskunst befestigten Castell Schutz suchen, um als Oberhaupt der Kirche unabhängig über den Parteien sein Ansehen zum Wohle der Kirche und im Interesse des Friedens geltend machen zu können. Die Päpste begannen daher im Anfange des XIV. Jahrhunderts einen festen unüberwindlichen Palastbau mitten in der schönen Provence aufzuführen, wie er jetzt noch in seiner grossartigen Ausdehnung gerechtes Staunen erregt [1]).

Die Päpste, die in ihrem festen Burgpalaste jedem Übermuthe und jeder Gewalt von Aussen kühn die Stirne bieten konnten, nahmen jedoch als Friedens- und Kirchenfürsten vornehmlich darauf Bedacht, den kirchlichen Verrichtungen, die ihnen als Statthalter Christi oblagen, in ihrer sichern Behausung Rechnung tragen zu können und dies nicht nur für ihre eigene Person, sondern auch für die zahlreiche geistliche Umgebung, die sich aus allen Theilen der christlichen Welt zu Avignon, wie ehedem zu Rom, eingefunden hatte. Es entstanden daher innerhalb der wohlbefestigten Mauerringe mehre Capellen, die durch alle Mittel der Kunst auf das reichste ausgestattet wurden. Es waren diese Oratorien und Capellen einestheils

[1]) Bei unserem letzten Aufenthalte im Palais des Papes bot derselbe ein abstossendes Bild der Vernachlässigung und Zerstörung dar, indem seit langen Jahren fast ein Regiment Soldaten in den Gemächern der Päpste einquartiert ist; wie in neuesten Zeiten oftmals verlautete, soll der ausgezeichnete Viollet-le-Duc mit einer durchgreifenden Säuberung und Wiederherstellung der Schlossburg zu Avignon betraut worden sein.

solche, in denen die Päpste privatim ihre Andacht verrichteten, und anderntheils solche, in welchen von ihrer Umgebung Gottesdienst abgehalten wurde, an welchem bei feierlichen Gelegenheiten auch das Volk Antheil nehmen konnte. Bei einem längern Aufenthalte in Avignon zählten wir daselbst mehrere kirchliche Räumlichkeiten, die nicht nur als Bauwerke in architektonischer Beziehung sich vortheilhaft auszeichneten, sondern die auch in Bezug auf Malerei und Sculptur unter den wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Überbleibseln von hoher Wichtigkeit für das Studium dieser letztgedachten Kunstzweige sind. Namentlich fanden wir im Palaste der Päpste die Malerei aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts auf einer Höhe der technischen und ästhetischen Entwickelung und Ausbildung, wie wir sie an gleichzeitigen Monumenten selbst in Italien, dem Mutterlande der Malerei, seltener in dieser Vollendung angetroffen haben. Insbesondere sind zu Avignon die Oratorien und Gemächer auf's reichste durch Temperamalereien decorirt, die den Päpsten zu ihrem beständigen Wohnorte dienten, und wo sie ihrer Privat- und Hausandacht oblagen.

Nicht wenig waren wir überrascht, als wir bei unserm ersten Besuche in Karlstein in architektonischer und decorativer Hinsicht auffallende Analogien in der ganzen innern und äussern Einrichtung dieser ebengenannten Burgveste mit dem Palais des Papes in Avignon vorfanden. Gleich wie das Schloss der Päpste in der Provence einem religiösen und einem fortificatorischen Zwecke diente, so scheint auch Karl IV. bei dem Antritte seiner Regierung in jenen schönen Erbländern, die ihm als Nachkommen der Přemysliden von seiner Mutter Elisabeth überkommen waren, eine Veste zu gründen beabsichtigt zu haben, die nicht nur zeitweise seiner Person ein gesichertes Unterkommen hinter wohlverwahrten Thürmen und festen Mauern bot, sondern die auch die bevorzugte Bestimmung haben sollte, jene Überreste berühmter Heiligen in würdevoller Weise aufzuheben, die er auf weiten Zügen in grosser Menge bereits erworben, und die er noch ferner anzusammeln eifrigst bemüht war. Zugleich sollte aber auch die neu zu gründende Burgveste jener auserwählte Königsitz im Lande werden, wo nicht nur die Regalien und Insignien Böhmens, sondern auch die wichtigsten Landesurkunden in gefahrvollen Zeiten eine wohlgesicherte Aufbewahrung finden sollten.

Ähnlich der Schlossveste der Päpste, war auch die Burg Karls IV. für alle Verrichtungen des Krieges und des Friedens so eingerichtet und beschaffen, dass dieselbe ebenso gut als festes Bollwerk zum Schutz und Trutz gegen anrückende Feinde, dessgleichen auch als friedliches Asyl für religiöse Erbauung und Zurückgezogenheit gelten konnte. Desswegen finden wir auch in der Burg des grossen Luxemburgers neben den vielen Thürmen mit ihren damals uneinnehmbaren Mauern und Zinnen, neben den Waffensälen und den gesonderten Räumen für Ritter und Reisige mit ihren Mannen gleich in der Nähe eine Anzahl grösserer und kleinerer Räume, die in ihrer äussern Construction und inneren decorativen Einrichtung es errathen lassen, dass sie keinen kriegerischen und profanen Zwecken, sondern vorzugsweise den Übungen der Religion gewidmet waren.

Ähnlich wie in Avignon sind diese Capellen und Oratorien mehrfach vorhanden, so dass einige derselben nur dem Besuche des königlichen Erbauers und seiner nächsten Umgebung offen standen, die anderen hingegen zum kirchlichen Gebrauche für die Bewachung dienten.

Eine auffallende Analogie der Burg zu Karlstein mit dem Schlosse der Päpste zu Avignon ist auch noch in dem Umstande zu finden, dass ausser den Oratorien für den Privatgebrauch Karls IV. und seiner nächsten Umgebung sich in denselben Ringmauern noch eine grössere Kirche befand, in welcher ein Dechant mit seinen Vicarien den Chordienst verrichtete und die üblichen kirchlichen Tageszeiten abhielt.

Eine ähnliche Einrichtung treffen wir auch in dem Schlosse der Päpste an, indem daselbst ein grösseres Capitel den regelmässigen Chordienst verrichtete. Diese Capelle der Kanoniker zu Avignon hatte eine solche bauliche Einrichtung, dass in dem untern Theile des Bauwerkes die Stiftsgeistlichkeit sich zum Gottesdienste versammelte, während in dem darüber befindlichen gewölbten Raume sich einer jener Prachtsäle befand, in welchem die Päpste, von den Cardinälen umgeben, ihre geheimen Consistorien abhielten. Auch das darf bei einer vergleichenden Parallele zwischen der Burg der Päpste in der Provence und dem kaiserlichen Schlosse in Böhmen nicht ausser Acht gelassen werden, dass hier und dort unmittelbar an die nächsten Wohngemächer capellenartige Räume angebracht waren, wo hier der Papst und dort der Kaiser sich nach Verrichtung der Staatsgeschäfte zur beschaulichen Sammlung zurückziehen konnte.

Forscht man nach den Gründen, woher diese auffallende Ähnlichkeit des Lieblingschlosses Karls IV. mit der Wohnung der Päpste in Avignon herrührt, und dies nicht nur in der äussern Anlage, sondern auch in der decorativen innern Ausstattung, so liefert die Geschichte hierzu einzelne Anhaltspunkte, aus welchen die Belege zu entnehmen sind, dass die Analogie zwischen Karlstein und Avignon keine zufällige, sondern eine überlegte und voraus gewollte ist.

Bekanntlich wurde Karl IV. noch als Knabe von seinem Vater Johann, dem Sohne Kaiser Heinrichs VII., an den Hof von Frankreich geschickt, dem er in verwandtschaftlicher Beziehung nahe stand. Dass durch seine Erziehung an dem glanzvollen französischen Hofe das Interesse des jugendlichen Fürsten für Kunst und Wissenschaften vorzüglich geweckt und gepflegt wurde, finden wir an mehreren Stellen bei seinen Biographen ausdrücklich hervorgehoben. Noch grössere Nahrung wurde dieser Vorliebe für Kunst, Kleinodien und im Sinne der damaligen Zeiten für Reli-

quien und deren kostbare Einfassung geboten, als Karl, damals noch Markgraf von Mähren, während dreier Jahre am Hofe der Päpste zu Avignon verweilte. Was er damals in seiner jugendlichen Phantasie an dem glanzvollen Sitze der Päpste Grossartiges, Erhabenes gesehen hatte, das schwebte ihm als leuchtendes Bild auch noch in späteren Jahren vor, als er beim Erblinden seines Vaters nach der unglücklichen Schlacht bei Cressy selbstständig die Regierung seiner Erbländer angetreten hatte. Möglich ist es, dass Karl bereits in jüngeren Jahren, wie dies einige Anzeichen anzudeuten scheinen, den Entschluss gefasst hatte, sich im Lande seiner Väter gleichsam eine heilige Graals-Burg im kleineren Umfange anzulegen, wie er dieselbe mit allen Vorzügen der profanen und religiösen Kunst ausgestattet in der schönen Provence gesehen hatte. Zur Begründung dieser Annahme tritt noch der Umstand hinzu, dass Karl IV. zu jener Zeit, als er vom päpstlichen Hofe mit der Bulle zur Erhebung des Prager Bisthums zur erzbischöflichen Metropole zurückkehrte, aus demselben Avignon einen Baumeister Matthias mit sich heimführte, dessen Name, Herkommen und Leistungen die wieder zu Tage geförderte Inschrift auf der Büstengallerie im Chore von St. Veit in helles Licht setzen.

Diesem Matthias von Arras übertrug der kaiserliche Bauherr den Entwurf und die Ausführung seiner Lieblingsburg und scheint der Meister vielleicht auf Wunsch Karls IV. sein Project, wenn auch im kleineren Massstabe, denn doch ziemlich analog mit jener Schlossburg in Übereinstimmung gebracht zu haben, die in ihrer Vollendung und innern reichen Ausstattung sowohl der Kaiser als sein Architekt oft zu sehen und zu bewundern Gelegenheit hatten.

Nach einem mehrmaligen Besuche des päpstlichen Schlosses im südlichen Frankreich und der Kronveste zu Karlstein nehmen wir daher keinen Anstand, hier die Hypothese auszusprechen, dass vielleicht der Palast der Päpste zu Avignon der Karlsteiner Burg als Prototyp gedient habe und dass das, was in der Provence im grossartigen Massstabe ausgeführt worden ist, mit auffallender Formverwandtschaft in Böhmen sich en miniature wiederholt habe.

Aber nicht nur mit dem Palais des Papes lässt sich Karlstein in Parallele setzen, sondern auch die Marienburg im nördlichen Deutschland hat mit der Burgveste Karls IV. in Böhmen hinsichtlich der Anlage, der äusseren Formen und der innern Ausschmückung vieles Verwandtschaftliches aufzuweisen.

Jener hochberühmte Ritterorden, der lange Zeit den christlichen Pilgern des Abendlandes Schutz, Geleit und bei Erkrankung Pflege bereitet hatte, siedelte sich nach dem Verluste der heil. Lande in der Lagunenstadt Venedig an und suchte von hier aus den christlichen Pilgern nützlich und dienstbar zu werden. Nachdem der Orden später die Christianisirung des Nordens, namentlich Pommerns und des östlichen Preussens übernommen hatte, legte derselbe, der unter seinen Gliedern die Blüthe der deutschen Ritterschaft zählte, in Marienburg eine Veste an, die heute noch in ihrer grossartigen Ausdehnung kühn ihres Gleichen im Abendlande suchen kann.

Dasselbe Jahrhundert, das die gewaltige Marienburg schuf, das den Palast der Päpste zu Avignon baute, sah auch das an Umfang viel kleinere Karlstein entstehen. Gleichwie Karl IV. in den Ringmauern seiner Burg in Böhmen das Überirdische mit dem Irdischen zu vereinigen suchte, so nahmen die Hochmeister des Deutschordens, die Gründer der Marienburg, darauf Bedacht, an der Nogat ein festes Bollwerk zu schaffen, das den Ordensbrüdern ein beschauliches Asyl bot, um nach vollbrachten Kriegesthaten hier ungestört religiösen Übungen obliegen zu können.

Ähnliche kirchliche und weltliche Zwecke, wie sie bei dem Baue der Marienburg und zugleich auch bei der Gründung des Karlsteins vorwalteten, bedingten hier in Böhmen, wie dort in Ostpreussen eine formverwandte Anlage und Eintheilung der Schlossräume, die jedoch durch die Lage und die Verschiedenheit des Bauterrains verschiedenartig gestaltet wurden.

Die oft gedachte Veste der deutschen Ordensritter ist so gewaltig in ihrem Umfange, so eigenthümlich in ihrer Form und Bestimmung, dass eine in's Einzelne gehende Parallele zwischen diesem grossartigen Burgkolosse und der im einfacheren Massstabe angelegten Kronveste Karlstein sich nur gewaltsam durchführen liesse. Wenn Marienburg mehr durch seine ausgedehnte architektonisch reiche Anlage imponirt, so fesselt hingegen Karlstein mehr durch seine Decorationen und Malereien im Innern, die in keiner der Burgen heutigen Tages, ausser dem Schlosse der Päpste noch so gut erhalten angetroffen werden. Auch in Marienburg waren jene Räume, worin die Dienstleute und das Arbeitspersonal wohnten, von jenem Hauptbau getrennt, der als eigentliche Wohnung der Ordensritter galt. Von diesem letzten, dem „mittleren Hause", lag abgesondert die Wohnung des Hoch- und Deutschmeisters, der als Ordensfeldherr und zugleich als Fürst eine getrennte Wohnung beanspruchte. Einen ähnlichen getrennten Bautheil bewohnte auch Karl IV. als ein gesondertes kaiserliches palatium auf Karlstein. Mit der Wohnung des Deutschmeisters stand eine kleinere Privatcapelle in Verbindung, wie auch an die Wohngemächer Karls IV. in der engeren Burg zu Karlstein ein kleines kaiserliches Oratorium sich anschloss. Ausserdem steht noch mit dem Marienburger Schlosse eine geräumige Capelle in Verbindung, in welcher nicht nur in den Stühlen der unteren Kirche Stehplätze für die einzelnen Ritter angebracht waren, sondern der Gross- und Deutschmeister mit seinem Capitel, bestehend aus den Dignitäten des Ordens, hatte seinen hervorragenden Platz auf einer Empore in zierlich geschnittenen Chorstühlen, die sich heute noch als Meisterwerk der Sculptur in Holz vortrefflich erhalten haben. Dessgleichen befinden sich auch auf Karlstein ausser drei reich

verzierten Oratorien zwei grössere Capellen, die eine für die Stiftsgeistlichen, die andere für den Schlosshauptmann mit seinen Rittern. Diese ebengedachte grosse Rittercapelle zu Marienburg, die bis zur Stunde noch, wo bereits alle übrigen Räume des Schlosses erträglich im alten Style wieder hergestellt sind, sich vergebens nach einer stylgerechten Wiederherstellung sehnt, ist sowohl im Innern als Äussern mit einer Menge von Wandmalereien in Tempera ausgestattet, die in ihrer Composition und technischen Ausführung sehr viele Verwandtschaft mit jenen unvergleichlichen Wand- und Tafelmalereien zeigen, wie sie noch in grosser Zahl und gut erhaltenem Zustande sich in der sogenannten Heiligencapelle auf Karlstein vorfinden.

Nach dieser kurzen vergleichenden Einleitung, welche die Veste Karlstein als ein hervorragendes Glied jener grossartigen Schlossbauten auffasst, wie sie sich gegenwärtig noch als Zeugen des kriegerisch-ritterlichen und religiös-ernsten Sinnes aus jenen Tagen erhalten haben, die unmittelbar dem Ablaufe der Kreuzzüge folgten, wollen wir es im Nachfolgenden versuchen, so gut es eben ein kurzer zweitägiger Aufenthalt in Karlstein gestattete, die Burg mit ihren Oratorien und Capellen, dessgleichen auch die Vorburg mit ihren verschiedenen Anbauten kunstgeschichtlich in allgemeinen Umrissen zu beleuchten.

Das Schloss Karlstein wurde von dem kunstsinnigen Karl IV., den das dankbare Böhmen mit vollem Rechte pater patrise nennt, im Jahre 1348, also im dritten Jahre der Regierung über seine Erbländer, in der oben bereits angedeuteten Absicht wahrscheinlich nach jenem Vorbilde als Seitenstück angelegt, das Karl in seinen jüngeren Jahren in der schönen Provence bewundert hatte. Die grossartig romantische Lage der Baustelle auf einem mächtigen Felskegel, nach drei Seiten von waldigen Berghöhen umschlossen, in der Nähe des Flusses Beraun mit seinen friedlichen Thälern, entsprach vollkommen den Absichten, die dem königlichen Erbauer in seiner religiös-ernsten Stimmung vorschwebten, sich diesen Sitz als eine geheiligte Ruhestätte, umgeben von seinen Reliquien und Kleinodien, zu erwählen, wo er in stiller Zurückgezogenheit zeitweilig dem Gebete und der Betrachtung obliegend, neue Kraft und Stärke zur Ausübung seiner schweren Herrscherpflichten suchen wollte. Mit Recht sagt daher auch ein hervorragender böhmischer Schriftsteller der neuesten Zeit von dieser Veste und ihrer Bestimmung: „Hier wohnte, hier betete, hier vergass zuweilen seiner selbst, aber nie seiner Böhmen, der geliebteste Karl".

Woher der heutige Name Karlstein abzuleiten sei, darüber sind die Etymologen noch uneinig, und behaupten einige, dass die jetzige deutsche Benenuung von der böhmischen Bezeichnung Karlüwteyn abstamme. Es hat diese Ansicht wohl desswegen Verbreitung gefunden, weil in dem böhmischen Zeitworte týniti (umringen), dessgleichen in der Bezeichnung týn (teyn, Schlossumringung, Burg, Befestigung) ein verwandter Klang mit der Bezeichnung Karls(tein) zu finden ist. Da aber in älteren böhmischen Urkunden die Burg Karl's IV. unter der Benennung Karlssteyn zumeist angetroffen wird und auch in der Umgegend mehrere Burgen gefunden werden, die auf ... stein endigen, mit einem davorstehenden Eigennamen, so hat in neuester Zeit die Meinung sich Geltung verschafft, dass die Benennung unserer Burg ursprünglich von dem Namen ihres königlichen Erbauers und zugleich von dem Felskegel herzuleiten sei, auf welchem sie sich erhebt.

Bereits im Vorhergehenden ist angedeutet worden, dass Karl zu der Anlage und der Ausführung seines Lieblingssitzes einen erfahrenen Meister von Avignon herangezogen habe, der kaum drei und eine halbe deutsche Meile südwestlich von Prag entfernt die neue Graals-Burg erbauen sollte. Von kundiger Hand haben wir auf der Büstengallerie des Triforiums im Chore von St. Veit zu Prag das Brustbild dieses ersten Baumeisters von St. Veit, der zugleich auch der Erbauer von Karlstein war, in verkleinertem Massstabe abzeichnen lassen; wir veranschaulichen diese Büste auf Seite 73 unter Fig. 1 und fügen hierbei jene Inschrift hinzu, die unter derselben sich vorfand und die wir nach einer sorgfältigen Wegnahme der darüber befindlichen schwarzen Tünche auf dem Original haben durchpausen lassen. In photographischer Verkleinerung liest sich unter Fig. 2 diese interessante Inschrift, die über das Herkommen des ersten Baumeisters von Karlstein einiges Licht verbreitet, wie auf Seite 73 folgt:

Ohne Abkürzungen würde dieses Legendarium lauten: „Mathias natus de Arras, civitate Franciae, primus magister fabricae hujus ecclesiae, quem Carolus IV. pro tunc Marchio Moraviae cum electus fuerat in regem Romanorum in Avinione abinde adduxit ad fabricandum ecclesiam istam, quam a fundo incepit anno Domini M°CCC°XLII. et rexit usque ad annum M^{um}.CCCLII., in quo obiit."

Aus dieser Monumentalschrift geht also hervor, dass Karl IV. den Baumeister seines Schlosses Karlstein aus Avignon mit sich nach Böhmen geführt habe und dass dieser Matthias, von Arras gebürtig, im Jahre 1352 nach zehnjährigem künstlerischer Thätigkeit in Böhmen gestorben ist. Erwägt man nun, dass Karl den Bau seines Lieblingssitzes bereits im Jahre 1348 in Angriff nehmen und die Einweihung der verschiedenen Capellen daselbst am 27. März 1357 mit grosser Pracht durch seinen Freund, den ersten Prager Erzbischof, Arnost von Pardubitz, vornehmen liess; so ergibt sich, dass Meister Matthias bereits fünf Jahre vor der Vollendung der Burg mit Tode abging und dass er mithin blos vier Jahre hindurch den Bau des Schlosses leitete. Nach dem Tode dieses ersten Baumeisters, der der obigen Inschrift zufolge 1352 stattfand, scheint der Weiterbau des Schlosses nach dem ursprünglichen Plane des Matthias von Arras weiter fortgeführt worden zu sein, bis der kaiserliche Bauherr im Jahre 1356 in Schwäbisch-Gemünd einen reichbegabten jungen Architekten fand, der, der Baumeister-

Familie der Arler angehörend, nach Prag herübersiedelte und dort in einem Alter von kaum 23 Jahren den Weiterbau und die Vollendung des heutigen Chores von St. Veit rüstig unternahm. Unter Peter Arler von Gemünd scheint auch mit erneuerter Kraft der Schlossbau von Karlstein weiter gefördert worden zu sein, so dass schon 1357 die Einweihung der bereits fertigen Bautheile stattfinden konnte.

Damit die neuvollendete Burgveste eines geregelten Gottesdienstes nicht entbehrte, setzte Karl IV. gleichzeitig in der grösseren Marienkirche seiner Burg einen Dechant mit vier Chorherren und fünf Choralisten ein, die die Seelsorge leiten und die canonischen Tageszeiten nach kirchlicher Vorschrift täglich abhalten sollten. In den oftmals gedruckten kunsthistorischen Angaben des verdienstvollen



(Fig. 1.)

mathias natus de arras ciuitat
frãce p' mgr fabice h' ecce quẽ karo
lus imp'or marchio morauie cũ·
elctus fciat i rege bonor iauinione
abĩde adduxit ad fabricã dñ ecciam
istã quã a fudo icepit · año · d · m ·
ccc xlii · rexit vsq ad anñ · lii · in
quo obiit ·:·..

(Fig. 2.)

Amtsdirectors der Karlsteiner Burg, Ferdinand Jitschinsky, ist weiter nachzusehen, wie der kaiserliche Bauherr einem Burggrafen die Aufsicht und Bewachung der Kronveste übergab, wo die Schätze seines Hauses und Landes aufbewahrt waren; wie er ferner 22 Lehensbesitzer, deren Rittergüter in der Umgebung der Burg lagen, verpflichtete, bei drohender Gefahr kampfgerüstet zu erscheinen, und wie er 20 bewaffneten Kriegsleuten die tägliche Überwachung der Burg und der Thore unter schwerer Verantwortung übertrug.

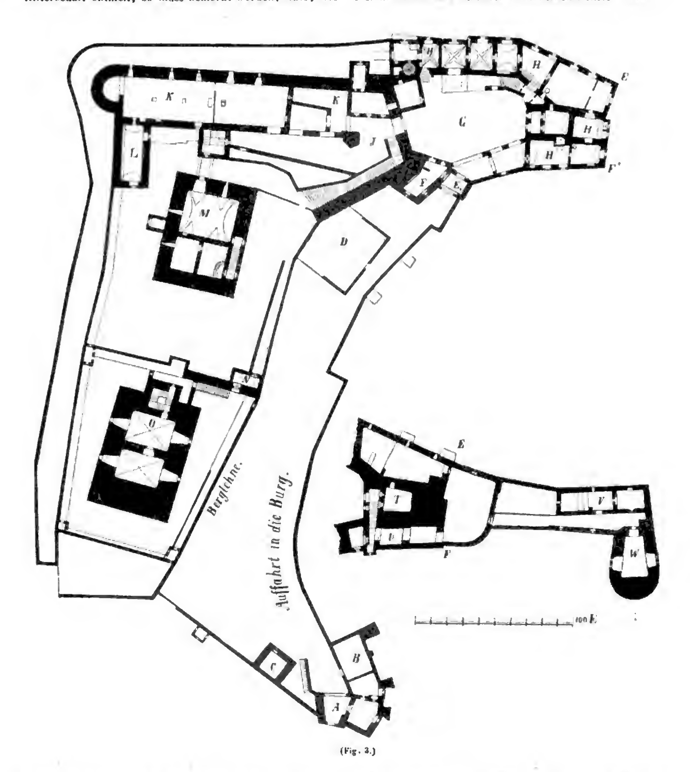
Wenn wir im Folgenden es versuchen, in gedrängten Zügen, wie es ein kurzer Aufenthalt auf der Karlsteiner Burg gestattete, auf Grundlage der beifolgenden Grundrisse eine allgemeine Beschreibung der verschiedenen Bautheile in ihrem Zusammenhange zu entwerfen, so kann es unmöglich die Absicht der vorliegenden kurzen Schilderung sein, ein allseitig abgerundetes Bild des auch in geschichtlicher Beziehung so hervorragenden Lieblingssitzes des kunstsinnigen Luxemburgers zu entwerfen. Der Zweck der folgenden skizzirten Beschreibung geht blos dahin, auch in weiteren Kreisen auf diesen hervorragenden Burg- und Palastbau, der einer durchgreifenden wissenschaftlichen Wiederherstellung bedarf, Kenner von Fach aufmerksam zu machen. Wir würden es uns als Verdienst anrechnen, wenn diese auf einem Ausfluge nach Karlstein niedergeschriebenen Zeilen Veranlassung böten, dass in nicht zu ferner Zukunft die hohen Landstände Böhmens Vorkehrungen träfen, um in einer erschöpfenden Monographie mit reichen artistischen Beilagen die Burg Karls IV. der archäologischen Wissenschaft und der Kunstforschung in allen ihren Theilen zugänglich zu machen. Bei dem regen Interesse, das, angeregt durch die Mittheilungen der Pamatki, in den weitesten Kreisen Böhmens für Kunst-, Geschichts- und Alterthumsforschung heute Verbreitung gefunden hat, würde eine solche monographische Veröffentlichung sich um so leichter bewerkstelligen lassen, zumal in Prag ausgezeichnete Gelehrte und Alterthumskundige ansässig sind, unter deren Leitung die nöthigen Aufnahmen nebst erklärendem Texte sich herstellen liessen.

Das Schloss Karls IV. ist stufenweise in drei Abtheilungen je nach der Beschaffenheit und der Lage des Felsenkegels errichtet, auf welchem fünf verschiedene Hauptgebäude mit ihren Anlagerungen aufgeführt sind. Diese fünf verschiedenen Baucompartimente der Burg sind als getrennte und für sich selbstständige Theile zu betrachten, die mit ihren Nebengebäuden meistens von doppelten und dreifachen Ringmauern umgeben und abgeschlossen werden.

Ein künstlich in die Felsmasse eingesprengter Weg eröffnet von Nordosten her den Eingang in das erste Einfahrtsthor des Schlosses, das, wie die äussere Ansicht des Schlosses auf Taf. III erkennen lässt, am tiefsten und in ziemlicher Entfernung von den übrigen Schlosstheilen gelegen ist. Um die Gesammtanlage der ausgedehnten Baulichkeiten des Karlsteiner Schlosses und ihre gegenseitige Abschliessung und Verbindung anschaulicher zu machen, ist auf Seite 75 der Situationsplan des Schlosses in seiner ganzen Ausdehnung beigefügt, wie er sich heute noch dem überraschten Besucher in seiner Weitläufigkeit darbietet. Unter *A* ist das erste Einfahrtsthor angedeutet, das noch bis vor einem halben Jahrhundert um ein Geschoss höher mit einem spitzansteigenden thurmartigen Helmdache gedeckt war. Die Gebäude zur Rechten des Einganges unter *B* dienten ehemals dazu, dem Thorwächter, dem Amtsboten und der Wachmannschaft Wohnung zu geben. Die letztgedachte Wachmannschaft hatte auch den Wachtthurm unter *C* in Besitz, der auf der äusseren Hauptansicht des Schlosses auf Tafel III ebenfalls ersichtlich ist. Die schmale Auffahrt zur Burg, die auf der linken Seite durch eine Berglehne und auf der rechten nördlichen Seite durch eine stattliche Ringmauer mit ehemaliger Zinnenbekrönung abgeschlossen wird, erweitert sich gegen das zweite Einfahrtsthor hin und nimmt hier unter *D* einen von Mauern eingefriedigten Garten auf, hinter welchem die schmälere Einfahrt zum zweiten Einlassthore unter *E* sich befindet. Über dieser zweiten Einfahrtshalle, die durch eine doppelte Zugbrücke ehemals wohl gesichert war, soll früher die Capelle des heil. Wenceslaus sich befunden haben.

Die verschiedenen Restaurations-Epochen, die im Laufe der Jahrhunderte planlos nach einander gefolgt sind, haben das stolze Karlstein mit seinen vielen Erkern, Thürmchen und Zinnen um viele Bauzierden ärmer gemacht. So wurde unter anderem bei einer sogenannten Wiederherstellung im Jahre 1802 auf den Titel der Baufälligkeit hin auch das obere Geschoss dieses zweiten Einfahrtsthores mit seinen zwei spitzen Thurmhelmen aus engherzigen ökonomischen Rücksichten abgetragen und mit einem nüchternen Dachstuhle in Alltagsform gedeckt. Der Raum unter *F* soll ehemals als Wohnung für den Thorwart gedient haben. Der in unserm Grundriss mit *G* bezeichnete innere Schlossraum deutet den ehemaligen Zwinger des Schlosses Karlstein an, der von allen Seiten gleichmässig von den verschiedenen Theilen der Vorburg umgeben und eingeschlossen ist. Diese zunächst den Schlosszwinger umgebenden ausgedehnten Gebäude unter *H* nahmen in den Glanzzeiten des Schlosses Karlstein die Burggrafen mit ihren Rittern und Reisigen inne und boten, namentlich in jenen Tagen, an welchen der kaiserliche Schlossherr seinen Lieblingssitz bezog, das wechselvolle Bild eines vielbewegten Hoflebens mit seinen Hoffesten, Jagden und kriegerischen Spielen. Diesen Theil der Vorburg umschlossen unter *T* und *U* verschiedene Gewölbe und Zugänge, nahm unter *V* das Back- und Waschhaus, das nach Einigen ehemals auch als Waffenschmiede und Waffenniederlage in Gebrauch gewesen sein dürfte, in sich auf und mündete unter *W* in ein Brunnenhaus aus, das in seinem thurmförmigen Innern den grossen Schlossbrunnen sicherstellte, der nach den neuesten Vermessungen von der obern Einfassung bis zur Sohle gegen 40 österr. Klafter an Tiefe aufzuweisen hat.

Was nun den äussern Bautheil dieser Vorburg anbelangt, die, wie gesagt, die Wohnungen des Burggrafen und die seiner Ritterschaft enthielt, so muss bemerkt werden, dass, wie rationen nach und nach eingebüsst haben, und desswegen nach Aussen hin ziemlich flach und monoton geworden sind. Nur hin und wieder hat sich in einzelnen Fenstern das ur-



(Fig. 3.)

es auch die äussere Ansicht dieser Schlosstheile auf Tafel III zu erkennen gibt, sie ihren ursprünglichen monumentalen Charakter in Folge der vielen systemlosen kleineren Restau- sprüngliche Steinwerk erhalten, wie es in den Tagen des kunstsinnigen Erbauers gebildet worden ist. Auch im Innern sind im unteren Geschosse noch einzelne Räume von

festen Kreuzgewölben überspannt, wie dies auch unser Grundriss unter *H* andeutet; die oberen Räume waren hingegen ursprünglich flach gedeckt.

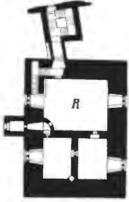
Von dem Schlosszwinger unter *G* führt heute ein offener Gang in den kaiserlichen Burghof (vergl. *J*), von dem aus die Bautheile der engern Hofburg in ihrer ganzen Ausdehnung unter *K* ersichtlich sind. Es ist dies nämlich jener Bautheil, der ehemals dem prachtliebenden Gründer und seiner nächsten Umgebung zum zeitweiligen Aufenthalte diente. An diese Kaiserburg setzt sich im rechten Winkel unter *L* noch ein kleinerer Bautheil an, der ehemals von den Domherren, die sich in der Begleitung Karls befanden, bewohnt wurde.

Es sei gestattet, hier nur in kurzen Zügen die einzelnen Räume dieses ehemaligen kaiserlichen Palatium näher anzudeuten, um im Folgenden ausführlicher die vielen Einzelheiten der reich ausgestatteten Capellen besprechen zu können.

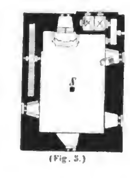
Die engere Kaiserburg auf Karlstein besteht aus fünf flach gedeckten Geschossen. In der untersten Abtheilung sollen sich ehemals Stallungen und Keller befunden haben; in jenem Raume, der heute mit dem Boden gleichgestellt ist, waren vormals von der Hofseite her verschiedene schuppenartige offene Räume ersichtlich. Durch das Stiegenhaus gelangt man in das dritte Geschoss, in welchem die dem heil. Nikolaus geweihte Rittercapelle liegt, die in ihrer grossen Ausdehnung mit flacher Decke und buntfarbiger Ausmalung aus dem vorigen Jahrhundert der archäologischen Kunstforschung heute nicht das geringste Interesse bieten kann. Unter den vielen Capellen und Oratorien, die das Karlsteiner Schloss heute noch aufzuweisen hat, ist dieser länglich-viereckige Raum offenbar der schmuckloseste; heute wird in demselben für die Schlossbewohner und die nächste Umgebung der sonntägliche Gottesdienst abgehalten. Das Einzige, was sich auf den Altären in diesem ärmlichen und wenig kirchlich eingerichteten Betsaale aus schönerer Vorzeit noch erhalten hat, ist eine in Lindenholz geschnitzte und polychromirte Statue des heil. Nikolaus, deren Composition, Haltung und Illuminirung, dessgleichen auch der Schnitt der liturgischen Gewänder sich noch als mittelalterliches Sculpturwerk zu erkennen gibt. Die Sage, dass Karl IV. in seinen Mussestunden sich mit Sculptur beschäftigt habe und er als Anfertiger dieser Statue zu betrachten sei, lässt sich geschichtlich nicht erhärten, auch steht Haltung und Drapirung dieser Statue chronologisch mit der ebengedachten Angabe im Widerspruche. Wir machen hier noch auf ein kleines Taufbecken aufmerksam, das in Zinn gegossen und auf einem Dreifusse ruhend, in der St. Nikolauscapelle aufgestellt ist. Ähnliche Taufbecken haben sich in Böhmen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert noch erhalten und erinnern wir hier im Vorbeigehen an ein ähnliches reich verziertes Weihbecken, das in verwandter Form in einer Seitencapelle der Prager Teinkirche sich befindet.

Erst im vierten Geschoss befinden sich die einfachen Wohngemächer des königlichen Gründers. Zwei dieser Zimmer bewohnte Karl IV., wenn er von Prag sich auf seinen Lieblingssitz zurückgezogen hatte. Diese Gemächer sind als kaiserliche heute noch an der ursprünglich reicheren Einrichtung und Täfelung des Innern leicht zu erkennen. Im eigentlichen Wohn- und Schlafzimmer Karls IV. mit flacher getäfelter Decke erblickt man jetzt noch einen Kamin, dessen Kragsteine mit dem weit vorspringenden Rauchmantel nicht besonders reich sculptirt sind. An dieses kaiserliche Wohnzimmer schliesst sich, unmittelbar an der einen Kopfseite, ein Halbthurm an, der in der Weise einer Capelle mit runder Apsis sich durch eine Thür an das Wohnzimmer des Kaisers anlehnte. Dieses kleine Hausoratorium soll bis vor einigen Jahren mit schönen Wandmalereien, des kaiserlichen Erbauers würdig, ausgeschmückt gewesen sein. Diese historisch merkwürdigen Malereien haben jedoch in den Augen der früheren Wiederhersteller Karlsteins auf die Klage hin, sie seien allzu schadhaft, keine Schonung gefunden. Leider hat bei der letzten Restauration der Maurermeister, unterstützt von der unvermeidlichen Tünche des Anstreichers, durch Aufführung einer monotonen Wandfläche, dort eine traurige Renovirung eintreten lassen, wo aller Wahrscheinlichkeit nach die kunstgeübte Hand eines Meisters Anton Wurmser oder Dietrich von Prag ein beschauliches kunstreiches Heiligthum für den Privatgebrauch des kaiserlichen Bauherrn geschaffen hatte. Nach der einen Seite hintritt man von dem Wohnzimmer Karls IV. durch eine sehr niedere Thüre in das ehemalige Prunk- und Staatszimmer des Kaisers, in welchem derselbe wahrscheinlich Gesandte empfing und sonstigen Personen von Bedeutung Ansprache ertheilte. Diese Wohnung ist von sämmtlichen Gemächern des Schlosses, wenn auch ohne ursprüngliche Mobilargegenstände, noch am besten erhalten. Die Wände derselben sind sämmtlich getäfelt und mit ziemlich vertieften Cassettirungen überzogen. Diese Holztäfelung mit viereckigen Cassetten setzt sich auch an dem flachgedeckten Plafond fort; die Quadraturen an der Decke dieses Prunksaales waren ehemals im Innern noch mit einer vergoldeten Rose verziert. Sämmtliche Täfelungen in Eichenholz, die sich bis heute noch erhalten haben, waren früher ohne Zweifel in verschiedenen Farben illuminirt, von denen sich noch kleinere Reste erhalten haben. Der Fussboden dieses reichen Gemaches zeigte ehemals farbige kleine Belegsteine, die wahrscheinlich mit verschiedenen eingebrannten und glacirten Dessins versehen waren. Ferner soll dieses Kaisergemach an seiner Fronte, wo sich jetzt die Fensteröffnungen befinden, einen Balcon gehabt haben; auch dieser, weil seine Restauration vielleicht zu kostspielig und zwecklos befunden wurde, musste nach dem trockenen Nivellirungssystem früherer Wiederhersteller, die mehr Baubeamte als wissenschaftlich gebildete Künstler waren, mit noch anderen Zierathen dieses Schlosstheiles beseitigt werden. — Von diesem reichen Kaisergemache aus, das man heute

noch ein mittelalterliches Galazimmer nennen könnte, wenn im Innern nicht Alles öde und leer aussähe, tritt man in ein grösseres Vorzimmer, in welchem früher vielleicht die Dienerschaft und nächste Umgebung des Kaisers sich befand. Dieses grosse Zimmer mit flacher Decke sah noch bis vor wenigen Jahren sehr ruinös aus, und verräth auch das wenige dort befindliche Mobilar keine Spur mehr aus der Erbauungsperiode der Burg. An der Wand befindet sich eine Anzahl Panäle von Thüren nebst Umrahmungen, die aus dem Schlusse des XVI. Jahrhunderts herrühren; dieselben lassen die im Renaissancestyle ausgeführten Wappen und Namen von acht Lehensrittern erkennen. Noch machen wir aufmerksam, dass am eigentlichen Wohnzimmer des Kaisers sich eine Thüre befindet, vermittelst welcher man in die anstossende Wohnung der Domherren gelangen konnte. Jeder Domherr bewohnte in diesem Theile der Burg ein eigenes Zimmer (vgl. *L*). — Über diesen Kaisergemächern gelangte man auf einer in dem obengedachten ausgekragten Halbthurme befindlichen Wendeltreppe in das fünfte, ebenfalls flach gedeckte Geschoss, wo sich noch drei kleinere Nebengemächer und ein grosser Saal befinden, von dem man glaubt, dass er das Tafel- und Speisezimmer des kaiserlichen Erbauers gewesen sei.



(Fig. 4.)

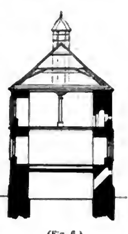


(Fig. 5.)

Das dritte Hauptcompartiment des Karolinischen Schlosses bildet die für sich freistehende Collegiatkirche B. Mariæ Virg. unter Fig. *M*, in welchem Bautheile sich auch die Wohnung des Dechanten, und zwar im 2. Geschoss (vergl. *R*, Fig. 4) und unter derselben zu ebener Erde die Burgverliesse und Gewahrsame sich befinden. Dieser Bautheil, in welchen man aus den daranstossenden gesonderten Kaiserwohnungen durch überdachte und überwölbte Brücken gelangte, ist im länglichen Viereck ohne architektonisch reiche Verzierungen angelegt, und erhebt sich dasselbe auf einem höher gelegenen Terrain.

Da unsere kurze Beschreibung sich weniger mit den historischen als artistischen Merkwürdigkeiten Karlsteins beschäftigt, so sei es gestattet, die Beschreibung der beiden Arrestlocale (Cerwenka) (vergl. Fig. *M*) denen zu überlassen, die später eine ausführliche Monographie mit geschichtlichen Erläuterungen der Veste Karlstein veröffentlichen werden.

Für die Geschichte der Malerei, ihren Ursprung und ihre Entwickelung in Böhmen hat ein ungleich grösseres Interesse die Marienkirche, die sich im dritten Stockwerke des ebengedachten Baues über der Dechantwohnung (vergl. Fig. *S*, Fig. 5) befindet. Diese ehemalige Collegiatkirche befindet sich heute in einem solchen Zustande, dass man sich von ihrer primitiven Form und reichen decorativen Bemalung gegenwärtig kaum noch eine Vorstellung ihrer frühern Gestalt und reichen ornamentalen Einrichtung machen kann. Wie in allen Stiftskirchen des Mittelalters verrichtete die Stiftsgeistlichkeit ihre Tageszeiten meistens hinter dem Altare und bestand eine solche Einrichtung auch in unserer Maria-Himmelfahrtskirche auf der Burg Karlstein. Dies zeigt auch der Tradition zufolge jenes Sacramentarium an, das jetzt seine frühere Stelle an der mittleren Langmauer der Kirche verloren hat. Dieses Sacramentshäuschen ist erst in neuerer Zeit seinem ehemaligen Standpunkte entrückt und zur Seite des Altars translocirt worden. — Diese Stiftskirche, mit unbemalter Decke ohne Gewölbebogen, deren Durchschnitt unter Fig. 6 veranschaulicht wird, scheint ursprünglich in zwei Theile getrennt gewesen zu sein, und war jedenfalls der hintere Theil vor dem mittleren Balken, an welche der frühere Altar zweifelsohne anlehnte, vielleicht durch ein künstlich gestaltetes Gitterwerk in Eisen, an welchem schiebbare Vorhänge befestigt waren, in jener Weise abgetheilt, wie sich eine solche Theilung heute noch in der heil. Kreuz-Capelle befindet, zu deren Beschreibung wir später dann übergehen werden. Mit dieser Abgrenzung stimmen auch die Malereien in dieser Capelle überein, die ihrem Kunstwerthe nach sehr verschieden sind.



(Fig. 6.)

Auf diese Weise war auch für die Geistlichkeit Raum gewonnen zur Aufbewahrung der Gewänder, Gefässe etc., und war so auch hinter diesen cancelli ein armarium als Sacristei gebildet. In dem grössern Haupttheile dieser Marienkirche gewahrt man an den Wänden zu beiden Seiten in dreifachen Abtheilungen über einander geordnete Scenen aus der geheimen Offenbarung Johannes, die mystisch in Beziehung stehen zu dem Bilde der allerseligsten Jungfrau, das in grossartiger Darstellung als Himmelskönigin mit dem göttlichen Kinde von einem Strahlenkranze umflossen, an der Evangelienseite des ehemaligen Altars zu ersehen ist. Auch die Decke scheint ehedem mit Malerei geschmückt gewesen zu sein. Als jedoch vor mehreren Jahren eine durch-

greifende Restauration dieser ehemaligen Stiftscapelle vorgenommen wurde, erklärte man diese Malereien für veraltet, werthlos und unschön und liess dieselben mit Mörtel in einer Weise überstreichen, dass durch diesen Überwurf auch theilweise jene historischen Malereien gelitten haben, die sich an den oberen Theilen der Wandflächen befinden. Wenn hier in Kürze eine Ansicht über diese interessanten Malereien geltend gemacht werden soll, so dürfte anzunehmen sein, dass die noch zum Theil erhaltenen, dem alten und neuen Testamente entlehnten Malereien, die in dem alten Kreuzgange des Benedictinerstiftes von Montserrat zu Prag im Zusammenhange gegenüber gestellt sind, ihrer Entstehung nach gleichzeitig mit den reich scenerirten oben erwähnten Wandmalereien der Maria Himmelfahrtskirche im Schlosse Karlstein zu betrachten seien. So findet sich an der Madonna auf einer Wandfläche in der Abtei Emaus zu Prag die auffallendste Übereinstimmung in Bezug auf Composition und Haltung mit der Madonna, die von einem Strahlenkranze umgeben in der Maria Himmelfahrtscapelle in Karlstein ersichtlich ist. Die heutigen Altäre in der letzt gedachten Capelle haben nicht den geringsten Kunstwerth, und rühren dieselben aus jener traurigen Zeit her, in der die religiöse Kunst schon lange Schiffbruch gelitten hatte, und es nicht mehr zu geistigen Fortbildungen bringen konnte.

(Schluss folgt.)

Die Feststellung der Bauzeit der Kirche zu St. Paul in Kärnthen.

In der Abhandlung: „Kärnthens älteste kirchliche Baudenkmale" von Gottlieb Freiherrn von Ankershofen (Jahrbuch der k. k. Central-Commission IV. Band) bemerkt der Verfasser pag. 65, dass von einem Baue der Stiftskirche zu St. Paul oder von einer Kirchweihe in den Geschichtsquellen des XII. und XIII. Jahrhunderts keine Nachricht oder auch nur eine Andeutung zu finden sei. In der Begründung seiner Ansicht über die Zeit des Baues der gegenwärtigen Stiftskirche von St. Paul spricht derselbe pag. 80 sich dahin aus, dass der Bau im 1. Viertel des XIII. Jahrhunderts vollendet worden zu sein scheint.

Der Unterzeichnete war so glücklich im Archive des Stiftes St. Paul eine päpstliche Bulle zu finden, die nach seiner Ansicht die Zeit der Kirchweihe auf das Jahr, wenn auch nicht auf den Tag bestimmen lässt. Die Urkunde ist von Papst Urban IV. und ertheilt einen Ablass für den Tag der Kirchweihe. Ich theile hier den Wortlaut derselben mit, wobei ich jedoch die Eingangsformel, als nicht zur Sache gehörend, weglasse.

Cum itaque dilecti filii Abbas et Conventus monasterii sancti Pauli in Lavent ad Romanam ecclesiam nullo medio pertinentis, ordinis S. Benedicti, Salzeburgensis dioecesis sicut ipsi nobis significare curarunt ecclesiam ejusdem monasterii proponant *in proximo sacre dedicari*, universitatem vestram rogamus et hortamur in domino in remissionem vobis pecaminum injungentes, quatinus ad dictam ecclesiam ipsius monasterii imploraturi a domino delictorum veniam in humilitate spiritus accedatis. Nos enim ut Christi Fideles, quasi per premia salubriter ad merita invitemus, de omnipotentis dei misericordia et beatorum Petri et Pauli apostolorum ejus auctoritate confisi, omnibus vere penitentibus et confessis, qui ad dictam ecclesiam in die dedicationis hujusmodi causa devotionis accesserunt, unum annum, accedentibus vero illuc per Octavas dedicationis ejusdem quadraginta dies hac prima vice de injuncta sibi penitentia misericorditer relaxamus.

Datum apud urbem. veterem VIIII. Kalend. Martii, Pontificatus nostri vero anno tertio.

Da nun Papst Urban IV. (die an gelber und rother Seide hängende Bulle trägt die Inschrift: Urbanus IV.) am 29. August 1261 gewählt und am 4. September desselben Jahres gekrönt wurde, so ist die Bulle am 21. Februar 1264 ausgestellt, und da es im Texte heisst: ecclesiam ejusdem monasterii proponant in proximo facere dedicari, anzunehmen, dass die Kirchweihe noch in demselben Jahre 1264 stattgefunden habe.

Beda Schroll.

Archäologische Notizen.

Zur Geschichte der Formen und Bezeichnungen der Reliquienbehälter.

Unter den vielen Formen und Benennungen der Reliquien-Behälter findet sich eine, welche bisher von der christlichen Archäologie unbeachtet blieb, obwohl die französische Bezeichnung solcher Utensilien ohne allen Zweifel von der nun näher zu betrachtenden des Mittelalters stammt, die in Frankreich und Deutschland die herkömmlichste war. Da im I. Bande der „Mittheilungen" K. Weiss eine geschichtliche Übersicht der Reliquiarien gegeben, so möge es hier verstattet sein, einige Nachträge und Erweiterungen mitzutheilen und die Aufmerksamkeit nach einer Seite dieses Gegenstandes zu lenken, welche meines Erachtens auf's sorgfältigste zu berücksichtigen ist.

Ich unterscheide hierin 3 Epochen. I. Immobilität der Reliquien. II. Mobilität unter Festhaltung der Depositionsstätte unter dem Altare. III. Mobilität unter Verlassen dieser Stätte. Letzteres geschieht wieder in zweifacher Weise. 1. Entweder wird der Reliquien-Behälter auf den Altar gestellt, so dass er daselbst unbeweglich ist oder 2. so, dass er transferirt werden kann. Die I. Epoche reicht bis zum Ende der Verfolgungszeit. Die Körper der Martyrer sind im Cömeterium bestattet, werden von den Gläubigen besucht, aber das Grab mit seinem Inhalte bleibt unberührt. Die II. beginnt mit Constantin's Friedenszeit und reicht bis zum VIII. Jahrhundert. Der Inhalt des

Grabes wird häufig transferirt und darüber eine Basilica errichtet. Die Reliquien werden sogar schon getheilt und Fragmente davon versendet u. s. w. Hier sei ein kleiner Stillstand erlaubt. Vor dem Zeitalter Constantin's verlautet nichts von Berührung und Transferirung der *Corpora Sanctorum*. Vom IV. Jahrhundert an aber mehren sich die Berichte von Übersiedlung heiliger Leiber. Hieronymus und Paulin. Nol. erzählen öfters, dass berühmte Martyrer, zumal der heiligen Apostel Reliquien von dem anfänglichen Begräbnissorte hinweg nach Constantinopel geführt wurden. Im XXIX. Gedicht des Paulin. Nol. (bei Muratori) lesen wir, dass nicht nur Constantin bei Gründung seiner Hauptstadt die Überreste der HH. Andreas und Timotheus dahin bringen liess, sondern dass auch gelegentlich des Transportes an den Haltstationen Fragmente dieser Reliquien in die Hände Einzelner kamen, welche die wunderbaren Heilungen erfahren hatten. So wurden in die entlegensten Gegenden Reliquien dieser Heiligen zerstreut und Paulinus hat vielleicht selbst auf diesem Wege für seine Basiliken zu Nola Reliquien des heil. Andreas erhalten. Natal. XVI, 406 ff. Gewiss ist, dass dieser Kirchenerbauer von den Apostelfürsten, von Johannes B., von Thomas und Lucas Reliquien besass, dass ihm der heil. Ambrosius solche des heil. Nazarius überschickte, welche nebst anderen gleichfalls von Ambrosius aufgefundenen in den Kirchen zu Nola unter dem Altare aufbewahrt wurden. Wenn auch unter dem Ausdrucke *cineres, pulvis* u. dgl. meist nur an den bei dem Grabe des bezüglichen Martyrs gesammelten Staub (laut Natal. XIII, 546. Gregor. Tur. Mirac. S. Juliani 33. Beda V. H. Angl. 1, 3) zu denken ist und des Papstes Gregor. M. Brief an die Constantia auch Gegenstände Reliquien zu nennen erlaubt, die nur mit dem respectiven Grabe in nähere oder fernere Berührung gekommen, worin Paulin Nol., Prudentius, Ambrosius, Augustinus und Gregor. Tur. mit diesem Papste die nämliche Wirkung bei Hilfesuchenden bezeugen, so sagt der Vers 445 des erwähnten XIXX. Gedichtes von Paulinus doch ganz unzweideutig, dass Fragmente des Körpers eines Martyrs in den respectiven Kirchen reservirt und geehrt wurden. Gregor des Grossen Worte an Constantia können also keineswegs im strengsten Sinne genommen werden, da sie sonst die von den genannten Vätern und seinen Zeitgenossen unumstösslich bezeugten Versetzungen heiliger Überreste in neu errichtete Kirchen als unstatthaft ausschliessen würden. Obwohl Ambrosius die ganzen Körper der Martyrer nach den neu erbauten Basiliken bringen liess, muss er doch, wie Paulinus beweist, die Mittheilung von wirklichen Fragmenten der *Corpora Sanctorum* für zulässig gehalten haben.

Weder bei ihm und Paulinus, noch bei Hieronymus und Prudentius findet sich darüber ein tadelndes Wort. Nur dem Treiben Einiger, solche Reliquien sich widerrechtlich anzueignen und dann gegen Geld zu versenden, traten Augustinus und das Gesetz des Theodosius entgegen. Die Wallfahrten nach Jerusalem und an andere ausgezeichnete Stätten christlichen Andenkens lieferten viele Reliquien nach Orten, die daran Mangel hatten, zumal nach Gegenden, die erst zum Christenthume gebracht waren und von der Vorzeit keine Martyrer besitzen konnten. Zur Zeit Gregor's von Tours fand bereits ein lebhafter Verkehr solcher Art statt — gleichwohl ist die Depositions-Stätte der Reliquien noch immer die altüberlieferte, die unter der *mensa* des Altares nämlich. Auf den Altar durften sie nur die kurze Zeit gelegt werden, bis sie an ihren Bestimmungsort gebracht werden konnten. Im VIII. Jahrhundert muss aber bereits ein anderer Usus Platz gegriffen haben, dem Leo N. und das Concil von Rheims 867 Gewährung gaben, so nämlich, dass Reliquiarien auch auf den Altar gestellt werden durften — obwohl Leo zu Rom noch bei der alten Sitte blieb. Es ist leicht einzusehen, dass mit dem Verlassen der ursprünglichen Depositionsstätte jede anderweitige Übertragung und Versetzung ermöglicht war. Dies war aber besonders der Fall, wenn die Reliquien-Schreine so aufgestellt waren, dass sie zu Processionen benützt und in feierlichen Aufzügen *per vicos et provincias* herumgetragen werden konnten. Zu jedem kirchlich sanctionirten Acte wurden nun die Reliquien, respective die Behälter mit dem Inhalte beigeschafft. Waren die Eidesleistungen zur Zeit Gregor's von Tours bei der Immobilität des Reliquien-Depositions-Ortes noch durchaus vor dem Altare in der Kirche statthaft, so konnten jetzt die Reliquien nach jedem Orte hingebracht werden, wo dieselben zu einem religiösen Acte benöthigt werden. Die feierliche Beschwörung von Verträgen, die Eidesleistung als Gottesgericht konnte nun an jedem Orte vorgenommen werden, weil die Reliquien nach demselben hingebracht werden durften. Die Reliquien waren in eigene Behälter eingeschlossen, die ohne Rücksicht auf Form *capsae* hiessen. Bei den Deutschen ward das Ganze mit Bezug auf den Inhalt „Heilthum" genannt. So schwört Isalde vor dem „Heilthum", das zum Gottesgericht herheigeschafft worden war. So nennt Cochläus „vom alten Gebrauch des Bettens in christlichen Kirchen 1544" cap. 8. noch ausdrücklich „das heyltum" und versteht darunter nicht, wie fälschlich geglaubt wurde, das *Sanctissimum*, sondern die Reliquien [1]. Mit Bezugnahme auf die herkömmliche Form dieser Reliquiare wird das Wort im Sinne von „Martersäule" in folgender Stelle gebraucht, wo berichtet wird, dass der Riese Haymo, Adelgers Sohn, Erbauer des Stiftes Witten, vorher noch einen riesenhaften Gegner, Namens Thyrsus bei Thiersenbach nach der Sage erlegt habe: „Ein andrer ris der türs genannt zu Seefelt woonung het da noch das heylthum ruht und steht und ist auchs ort von thürschen genannt." (Andreas Spängler 1634, sieh' Nationalkalender für Tirol und Vorarlberg 1821 S. 32). In der That gleicht die gewöhnliche Form dieser Gefässe mit ihrem Fussgestell solchen Denksäulen. Diese Form war nämlich eine runde geschlossene Kapsel mit pyramidalem Deckel [2]), den meistens ein Kreuz zierte. Das Gefäss stand auf einem säulenartigen Gestell, von welchem es abgehoben werden konnte. Diese Säule, häufig mit eigener Basis und korinthisirendem Capitäl, nannte man „den Stollen". Der den Eid Ablegende berührte das Gefäss während des Schwures in herkömmlicher Weise. Beiliegende Abbildung, aus der illuminirten Münchener Handschrift des Wilhelm von Orleans p. 72 genommen (Fig. 1), zeigt das Gestell und die Capsa in ganz sorgfältiger Ausführung, während die vielen Miniaturen zum Sachsenspiegel [3]) das Heilthum in roherer Darstellung, aber in der Sache ganz übereinstimmend vor Augen führen. Aus letzteren ersieht man deutlich, dass die *capsa* abgenommen und für sich gebraucht werden konnte. So liegt Taf. XXXI, 9. statt der Reliquien-Kapsel eine Krone auf dem Gestelle, wovor die Richter beeidigt werden. Sonst bemerkt man das Gefäss isolirt noch auf den Tafeln: VII, 10. XXII, 12. XXIX, 1 und 2. und XXXII, 1. Aus der gegebenen Abbildung wird man auch obige Reminiscenz bei der „Martersäule" des Thyrsus leicht erklärlich finden. Der lateinische Name für das Reliquien-Gefäss war *capsa* und daraus bildete sich die im Mittelalter vom VIII. bis zum XV. Jahrhundert übliche Benennung *Kafsa* oder *Kefsa* mit vielen Modificationen. Ich lasse die Stellen mit Angabe des Jahrhunderts hier folgen:



(Fig. 1.)

1. *in cheifso = in capsellam*, wahrscheinlich verschrieben für „*chafso*". Im Reichenauer Cod. des VIII. Jahrh. 2. *Kafa* S. Gall. Cod.

[1]) In den von Steichele publicirten Augsburger Annalen Fr. Joh. Frank's 1430 — 1462 kehrt dieser Ausdruck in demselben Sinne öfters wieder. Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg. II. Band.

[2]) Die Übereinstimmung mit der altrömischen *capsa (scrinium)* ist auffallend. Vgl. Rich. Wörterbuch.

[3]) Deutsche Denkmäler v. Batt. v. Babo, Eitenbenz, Mone und Weber. Heidelberg 1820. Fol.

IX. Jahrh. 3. *Kefsa* S. Gall. C. u. Vita Sctor. IX. Jahrh. 4. *chafsa.* Althochd. Gloss. Zürich IX. bis X. Jahrh. 5. *Kafsa.* Cod. Trevir. Heinrich. Summar. XI. Jahrh. 6. *chefsa* Emmer. Cod. XI. Jahrh. 7. *chefse* Cod. aus S. Florian. XII. Jahrh. 8. *eine Kefsin an daz sper binden.* König Rother 4094, 4138, XII. Jahrh. 9. *die Kaffsen rüeren* Haagen Mines. II, 174. b. XIII. Jahrh. d. h. *jurare super pignora Sanctorum.* 10. *la capse del argent . . . ont es lo core (capsa de argento ubi est corpus)* Urkunde v. 1534. Daraus ging ohne allen Zweifel „*châsse*" hervor. Die Stelle aus König Rother beweist ausserdem, dass die *Kefse* für sich allein häufig gebraucht wurde. Die Form der mittelalterlichen Ciborien *(custode)*, deren das Münchner Nat. Mus. zwei emaillirte besitzt, gleicht ganz der oben dargestellten *Kefse.* Die Benennung solcher Ciborien und *Kefsen* mit den Ausdrücken „Thürmchen, Thurm, Heilgenthürmchen" u. dgl. liess sich auf nur etwas erhöhte Gefässe solcher Art ohne Zwang anwenden. Ob sich die sogenannten Sacramentshäuschen daher ableiten lassen, will ich hier nicht näher untersuchen, jedenfalls aber hängen die späteren thurmartigen Ostensorien und Monstranzen mit dieser althergebrachten Form der Reliquiare aufs engste zusammen. —

I. A. Messmer.

Vorbilder zu zwei Dürerschen Handzeichnungen in der Ambraser-Sammlung.

Die Münchner Bibliothek bewahrt unter ihren Handschriften einen lateinischen Codex (Cod. lat. 716), welcher den Archäologen und Epigraphikern durch seinen Inhalt wohl bekannt, im Übrigen von den Kunstforschern unbeachtet blieb und dennoch für Jeden, der sich mit Dürer-Studien beschäftigt, von hohem Interesse ist, weil er die Vorbilder für zwei Handzeichnungen des Nürnberger Meisters, welche gegenwärtig in der Ambraser-Sammlung bewahrt werden, enthält und überdies über die muthmasslichen Quellen der mythologischen Bildung Dürers Aufschlüsse ertheilt.

Als Besitzer des Codex, welcher 348 Blätter zählt, und mit Zeichnungen so wie eingeklebten Kupferstichen und Holzschnitten verziert ist, weist sich durch eigenhändige Inschrift *Hartmannus Schedel Nurembergensis artium utriusque medicinæ doctor* aus; noch mehr, Hartmann Schedel hat den Codex selbst zusammengestellt und theilweise wenigstens selbst geschrieben. „*Perscripsi*, heisst es fol. 175 vers. *hæc rara opera multo ingenio ac prece deprompta brevi sermone ut postea in lucem referre queant Ego Hartmannus Schedel etc. A. MCCCCIIII Nuremberge.*" Aus mannigfachen Quellen hat der für das classische Alterthum begeisterte Nürnberger Gelehrte, was ihm an alten Inschriften und Denkmalbeschreibungen vorkam, gesammelt und in einem Bande abschriftlich vereinigt. Wir finden hier eine kurze Abhandlung *de vetustatibus urbis Rome et eius ruina;* des *Poggio* Schrift *de fortunæ varietate;* des *Campanus* Brief: *de urbe Roma olim splendida nunc illuvie et omni pedore de foedata,* die *Lucubratio mgri. Jo. Nannii Viterbiensis in Jasiana monumenta,* Epigrammensammlungen und endlich des bekannten und vielberufenen *Ciriacus Anconitanus* Bericht über seine griechischen Denkmalfunde unter dem Titel: *Antiquitates vetustorum ex variis regioribus collectæ.* Die Ausbeute, welche der Schedelsche Codex in antiquarischer Beziehung gewährt, wird, wie wir erfahren haben, von Cav. Rossi verwerthet werden; wir haben es hier nur mit den Zeichnungen desselben zu thun. Sie werden wahrscheinlich die Verzweiflung der classischen Archäologen bilden, die in ihren Erwartungen, Abbildungen bis jetzt unbekannter Monumente zu finden, auf das ärgste getäuscht, auf naive Übersetzungen antiker plastischer Gestalten in den Nürnberger Styl stossen. Die Centaurenkämpfe, welche offenbar Reliefbilder vorstellen sollen, streifen hart an Caricaturen; ebenso sind die Zeichnungen auf der Rückseite des Blattes, wo die Abhandlung *de antiquitatibus et decore insignis urbis Nurimbergæ cum paucis epigrammatibus* beginnt (Fol. 290): Apollo und Diana mit einem Jagdhunde und dann fol. 250: Hercules und Bacchus mit Keulen bewaffnet, so wie ein Löwe in ihrer Mitte arge Missbildungen der ursprünglichen echten Typen. Wer nach Beweisen sucht, wie noch im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts das Auge der deutschen Künstler blos für eine bestimmte Auffassungsweise befähigt war und sich alle Gegenstände gleichsam erst transponiren musste, um sie für sich verständlich zu machen, findet sie hier in Fülle. Unter den Zeichnungen, welche der Codex von der Hand Nürnberger Künstler enthält, fesseln zwei unsere besondere Aufmerksamkeit.

Nach der Anrufungsformel: *Artium mentis, ingenii facundiæque pater, alme Mercur, viarum itinerumque optime dux* folgt (fol. 38) eine mit fester Hand geführte leichte Federzeichnung des Gottes, in geflügelten Schnabelschuhen einherschreitend, den Kopf mit einer geflügelten Kappe bedeckt, den Caduceus unter dem Arme haltend, das ärmellose kurze Gewand unten aufgeschnitten und in der heftigen Bewegung nach hinten schossartig zurückgeworfen.

Auf fol. 54 v. unter der Aufschrift *Pisce super curvo vectus cantabat Arion* sehen wir einen von Wellen getragenen Delphin, auf dessen Rücken ein Knabe reitet, so dass er sich mit beiden Armen an dem Fischkopfe festhält, während die Beine den Leib des Thieres umklammern.

Die Ambraser-Sammlung (Sacken II. p. 261) bewahrt unter der Aufschrift: Kunstbuch Albrethen dürers von Nürnberg einen Sammelband, in welchem unter anderen Handzeichnungen auch Arion auf dem Delphine und eine Darstellung Hermes, der an der Kette die Repräsentanten der menschlichen Stände nachschleppt, vorkommen. Beide Zeichnungen sind unverkennbar nach den in dem Schedelschen Codex vorhandenen Skizzen gearbeitet. Die Mercurgestalt hier und dort stimmt selbst in den kleineren Einzelnheiten so genau überein, dass die Annahme, Dürer hätte die Zeichnung des Codex vor Augen gehabt, nicht im geringsten bezweifelt werden kann. Solche Details, wie der geflammte Rock, die zurückgeschlagenen Rockenden, das zu einem Knoten verschlungene Achselband, können nicht durch Zufall gleich gebildet sein, hier hat das eine Blatt als Vorbild dem anderen gedient. Etwas grösser ist der Unterschied zwischen dem Dürer'schen Arion und der Federskizze im Schedelschen Codex. Der Delphinkopf ist bei Dürer mit phantastischen Zuthaten begabt, Arions Kopf ist ausdrucksvoller, der eine Arm hält die Leyer, mit dem andern allein stützt er sich auf den Delphin. Aber der gleiche Vers und die Gleichheit der allgemeinen Situation sprechen wieder dafür, dass Dürer, als er das in der Ambraser-Sammlung befindliche Blatt fertigte, das Bild in der Schedelschen Handschrift kannte. Oder hat wohl auch an den Illustrationen der Schedelschen Handschrift Dürer Antheil genommen? Die äusseren Verhältnisse würden diese Vermuthung in hohem Grade begünstigen. Hartmann Schedel stand mit Dürer in Verbindung und hatte nicht lange vorher im Auftrage des Conrad Celtis die Illustrationen zu den *libri amorum* bei Dürer bestellt (Naumann's Archiv II. p. 254). Dürer's Interesse an mythologischen Vorstellungen ist besonders für seine frühere Zeit fest beglaubigt. Auch der Umstand, dass die Ambraser Zeichnungen eine grössere Feinheit und Ausdrucksfülle besitzen, würde nicht dagegen sprechen. Es sind eben mit Musse ausgeführte, mit Sorgfalt colorirte Blätter, während die Zeichnungen im Schedelschen Codex nur rasch hingeworfene Skizzen bilden, von welchen aber mindestens der Mercur eine feste und geübte Künstlerhand vermuthet. Wir wollen dieser letzteren lockenden Vermuthung nicht unbedingt nachgeben, an dem Zusammenhange aber der Ambraser Zeichnungen und der Skizzen im Schedelschen Codex zu zweifeln, ist nicht möglich[1]).

A. Springer.

---

[1]) Beiläufig bemerken wir noch, dass dem Schedelschen Codex (aber nicht nachträglich, sondern gleich ursprünglich) mehrere Kupferstiche des Meisters mit dem Schlangenstabe oder Jacobs de Barbary und zwar die bei Bartsch unter Nr. 1, 8, 10, 11 und 12 bezeichneten Blätter eingeklebt

Beiträge zur Terminologie der mittelalterlichen deutschen Kirchen- und Klöster-Architectur.

Nicht in der Absicht, alterthümliche Bezeichnungen den modernen zu substituiren, habe ich diese Sammlung einiger *termini technici* unternommen; es lag mir nur daran dieselben einmal festzustellen und zur Kenntniss zu bringen, halte es aber für durchaus nicht wünschenswerth, die Beschreibung der Denkmale mit dergleichen veralteten Ausdrücken zu würzen, da man sonst wie bei Bötticher's Tektonik beständig ein Lexikon zur Entzifferung jener mystischen Namen zur Hand haben müsste.

Wir finden zwei Bezeichnungen für den Grundbau, das Fundament.

1. gruntveste.
   dise grundvesta vant er senon gerizzen (Titurel 322.1).
2. fullemunt
   von den Fullemunden. (Herb. v. Fritslâr; liet von Troye 10469).

Fullemunt. Fulmentum. Fundamentum. — Fremmen (Anm. zum Herb: v. Fritslar.) Zur Orgel gehört das „winthus", der Raum in dem sich die Bälge befinden (Titurel 371. 3; 383. 4; 384. 1. 2.); während die Glocken in dem „gloghuse" untergebracht waren (Titur. 364. 3; 403.2; 404. 1), das mehrere Geschosse gaden enthält (Titur. 402.3). Auf der Spitze des Glockenthurms ist über dem Knopfe ein Kreuz angebracht

„dem tvfel zu einer schevtze" (Tit. 406. 2).

Für das spätere Abkommen der Krypten-Anlagen spricht der Ausfall gegen dieselben im Titurel (grvfte Tit. 386. 1; kruft. Alexander 6247).

Die Sacristei finden wir auch erwähnt unter der Bezeichnung „Seeristane" (Tit. 365. 4). Der Lettner, sowie auch zuweilen der ganze Chor werden im deutschen mit lector. leeter. letter. bezeichnet im französischen modificirt sich das lectorium in lutrin, im romanischen in leetrie. leetrun. leetre. lettre.

Herb. v. Fritslar: liet von Troye 15739. uf dem leetere da lac.
cf. 16294. manie schaf uñ rint.

Die Reliquienbehälter heissen Kefsen (Tit. 329. 2 Crône 29385; 29426 — lat. capsae); es werden erwähnt Ciborien die mit kostbarem Email (gesmeltze) verziert sind (Tit. 329.4) Ciborien in Taubenform sind beschrieben Titurel 334.

Beim Abendgottesdienst leuchteten Kronleuchter:

vil Kronen rich von golde. der uf Kerzen lovhte.
Gehengen als man welte. (Titur. 390. 1.)

Für die Räumlichkeiten des Klosters finden wir folgende Bezeichnungen:

1. Die cellae hospitum — Das gasthûs [1]).
2. Die infirmaria. — Das spital [2]).
3. Der Schlafsaal, dormitorium, — Das dromter. dormenter. slafstat [3]).
4. Das Refectorium. — Der reventer (Remter) [4]).
5. Die domus abbatis. — Der palas (?) [5]).
6. Das capittel hûs [6]).
7. Claustrum der Kreuzgang. — crv̂tzganc [7]).

Der *termini technici* für die Baulichkeiten im Schlosse habe ich in meiner Abhandlung: „Über den Bau und die Einrichtung der Hofburgen des XII. und XIII. Jahrhunderts" (Berlin 1862) ausführlich besprochen.

Alwin Schultz.

„Bemerkung zu Försters Denkmalen deutscher Baukunst."

Ein kritisches Verfahren ist es, welches die Forscher der antiken Kunst von denen unserer mittelalterlichen noch immer auszeichnet. Kritisch sehen desshalb, weil bei der beschränkten Zahl antiker Kunstdenkmale jeder neue Fund bald allgemein bekannt, und von den gesammten Alterthumskennern bestimmt und gewürdigt wird. Wenn dennoch Controversen über einzelne Punkte obwalten, so liegt dies an dem Mangel bestimmter Anknüpfungspunkte. Anders mit unserer mittelalterlichen Alterthumsforschung. Der Denkmale sind so viele, dass es wohl kaum einen Kenner geben möchte, der alles, auch das vorzüglichste, speciell kennen würde. Desshalb ist es oft schwierig einen Irrthum, der sich bei Beschreibung eines Werkes eingeschlichen hat, zu verbessern.

In dem vorliegendem Falle ist es eine Darstellung aus dem Kreise der Marienlegende, welche von Herrn E. Förster wohl nicht ganz richtig beschrieben ist. Im 6. Bande theilt er zwei heilige Familien aus der schlesischen (?) Schule mit; das eine Gemälde stellt die heilige Jungfrau, das andere die heil. Anna dar. Hinter ihr stehen drei Männer „in Betrachtung der Familienverhältnisse versunken." Diese drei Männer sind aber nicht blosse Staffage, wie Herr Förster anzunehmen scheint, es sind vielmehr die drei Gemahle der Anna: Joachim, Cleophas und Salome. Die Stammväter der heil. Jungfrau, der Maria Cleophas und der Maria Salome, welche auf den zugehörigen Altarflügeln mit ihren Kindern dargestellt sind.

Zu den Breslauer Steinmetzzeichen.

In meiner letzten Notiz über die monogrammatischen Zeichen behauptete ich wahre Steinmetzzeichen als Erkennungsmarken in Werkstücke eingehauen, seien in Breslau nicht zu finden. Durch Herrn Dr. Pfeiffer, Privatdocenten hiesiger Universität, von meinem Irrthum überzeugt, beeile ich mich mein Versehen hiermit wieder gut zu machen.

An der St. Bernhardin-Kirche finden sich nämlich auf den Quadern einer vielleicht aus dem XVI.—XVII. Jahrhundert stammenden kleinen Seitenthür folgende Zeichen eingemeisselt:



Sollte nicht eine Sammlung der an niedersächsischen Bauernhäusern vorkommenden Hausmarken intressante Resultate liefern?

Alwin Schultz.

sind. ferner ein Salvator aus der deutschen des XV. Jahrh. und die Holzschnittprospecte von Rom und Nürnberg aus der bekannten Schedelschen Chronik.

[1]) Als von rehte ein kloster sol
ir gastûs und ir spital. (Der Mönch und das Gänslein 4. ed. Fr. Pfeiffer Haupt. Zeitschrift für deutsch. Alterthum. VIII. pag. 95.)

[2]) Titurel. 5141. 3.

[3]) Titurel. 367. Ir palas und ir dromter. stunt gein meridiane.
ein crvtzganc wol geformter. da zwischen lac des waren
sin nicht ane.

[4]) Passional. pag. 23. 41. daz bedehus den reventer
capittel hus vnde slafstat.
Sô wêre min Gewalt in dem dormenter und in dem reventer und in dem capital hus als wit daz kloster were (Deutsche mystiker des XIV. Jahrh. ed. Pfeiffer. Leipz. 1845. — cf. Passional pag. 23. 48; pag. 23. 51. pag. 23. 38.)

Correspondenzen.

***Venedig.** Die Anwesenheit Sr. Majestät des Kaisers in Venedig hat die Aufmerksamkeit des kunstliebenden Publicums auf die umfassende Restaurations-Thätigkeit gerichtet, welche in der Marcuskirche in Venedig waltet. Die ganze Welt sieht auf die alte Kirche des Dogen von Venedig, als auf ein Juwel in der Architectur nicht nur Italiens, sondern der ganzen Welt. Sie ist einzig in ihrer Art, und obwohl in demselben Style gebaut, wie die Hagia Sofia in Constantinopel — das Werk der berühmten Architekten des Kaisers Justinian Isidores von Milet und Anthemios von Trallas — doch so eigenthümlich, dass man sie in voller Wahrheit ein unvergleichliches Bauwerk nennen kann. Die kirchliche Architectur hat viele reinere und kolossalere Monumente aufzuweisen, glänzendere und originellere nur sehr wenige.

Sie ist nicht mit einem Schlage entstanden. Langsam in einer Zeit von mehr als zwei Jahrhunderten gebaut, haben sechs folgende Jahrhunderte an ihrer Ornamentirung gearbeitet. Wie der Reichthum der Ornamente, der Farbenglanz der Mosaiken und des Marmors ein Spiegelbild der Pracht ist, welche die Königin des adriatischen Meeres auszeichnet, so ist sie in ihrer Gesammtheit ein langsames Werk der Geschichte Venedigs, ein Abglanz ihrer Grösse und ihres Verfalles. Für ihre Erhaltung ist unter der österreichischen Regierung sehr viel geschehen, am meisten unter der Regierung Kaiser Franz Josephs.

Zu den bedeutendsten Restaurationen der jüngsten Zeit in dem Dome gehören die Mosaiken, wozu die Cartons in die Hände des Prof. Karl Blaas gelegt sind.

Die Mosaiken der Marcuskirche gehen in eine sehr frühe Zeit hinein: die ältesten befinden sich in der wenig besuchten und bekannten Capelle des h. Clemens, die in der nächsten Nähe des Dogenpalastes liegt.

Die Mosaiken begleiten die Geschichte der venetianischen Malerei durch alle Stadien hindurch. Unter den byzantinischen sind die Madonna über dem Haupteingange im Innern der Marcuskirche, der herrliche jugendliche Christus im weissen Gewande im linken Seitenschiffe die glänzendsten Repräsentanten der älteren Zeit. Tizian, Tintoretto, Pordenone, Salviati und andere hochberühmte Maler haben Cartons zu den Mosaiken der Marcuskirche entworfen. Eine Reihe von Namen und Daten bezeichnen an den Mosaiken den Künstler, der sie gearbeitet hat — Masegne, J. Beato, Zuccato Fr. und Val. Petrus, Rizzo u. a. m. — und die Zeit, in welche sie hineingehören.

Die Cartons, welche Karl Blaas für die Mosaiken arbeitet, sind aus der Apokalypse (Capitel IV, 2—7, Capitel VII, 10) entnommen. Sie stellen den thronenden Gott, umgeben mit den Zeichen der vier Evangelisten, vor, die Krönung Christi mit Maria und Johannes, die sieben apokalyptischen Lampen, als Repräsentanten der sieben dienenden Geister Gottes, und die Schaar der Seligen. Sie werden, so weit es der Raum gestattet, in London zur Ausstellung kommen; Prof. Blaas hat bereits seine Zustimmung gegeben.

Gratz. Das Joanenm in Gratz, eine Anstalt, die täglich und stündlich um so bitterer an den herben Verlust des Landes durch den Tod unseres unvergesslichen theuren Erzherzogs mahnt, je reicher seine Sammlungen, je wohlthätiger seine Lehranstalten sind, bewahrt in diesen Sammlungen zwei Merkwürdigkeiten, die auf das stolze Epitheton „Einzig“ vollen Anspruch haben.

Die erste ist der im Jahre 1851 gefundene Bronzewagen aus Strettweg (trefflich beschrieben im dritten Hefte der Mittheilungen des historischen Vereines für Steiermark von dem Ehrendomherrn Herrn Dr. M. Robitsch).

Die zweite ist der Brust- und Rückenpanzer, im Jahre 1857 bei Kleinglein ausgegraben und im siebenten Hefte der erwähnten Zeitschrift ebenfalls trefflich geschildert von dem tüchtigen, der Wissenschaft zu früh entrissenen Archivar Pratobevera [1]).

Dem historischen Verein für Steiermark ist es gelungen, in neuester Zeit durch den Erwerb eines wichtigen Fundes auf derselben Stelle, wo der Panzer ausgegraben wurde (oder doch in deren unmittelbarer Nähe) eine Trias von Denkwürdigkeiten herzustellen, wie sie selbst in kaiserlichen Sammlungen nicht leicht vorkommt.

Ich muss vorausschicken, dass ich einerseits diesen neuesten merkwürdigen Fund nur flüchtig und theilweise zu besehen Gelegenheit hatte, anderseits von dem Ausschusse des historischen Vereines, der mit einem bedeutenden Opfer denselben an sich brachte, dessen genaue und raisonnirende Beschreibung zu gewärtigen sei. Ich kann und muss mich daher auf die flüchtige Notiz beschränken, dass unter den in Kleinglein in jüngster Zeit gefundenen und von dem Ausschuss des historischen Vereines in Gratz acquirirten Bronze-Gegenständen zwei schildartige, runde gewölbte Platten von sehr schwachem Bronzeblech den vorzüglichsten Rang behaupten.

Sie sind mit einem in mehrere concentrische Kreise getheilten Reichthume figuralischer Darstellungen aus dem Menschen- und Thierreiche, dann mit zahlreichen Ornamenten bedeckt, in denen das Kreuz (versteht sich ohne alle christliche Beziehung) und das Rad besonders oft vorkommen. Die Darstellungen sind mit stumpfen Punzen erhaben eingeschlagen und grösstentheils sehr roh, so zum Beispiel menschliche Figuren beinahe nur aus einzelnen Strichen bestehend. Die bei dem früheren Funde in Kleinglein und bei jenem in Strettweg vorkommenden Klepperbleche sind auch hier reichlich verwendet, und wie in dem letzteren spielt auch hier der Phallus eine bedeutende Rolle.

Merkwürdig ist die Dünne des Bleches, aus welchem die schildförmigen Platten, denn zwei menschliche Hände verfertiget sind, welche, da sie ungegliedert aus dem Ganzen gearbeitet sind, nie als Bestandtheil von Waffenhandschuhen gedient haben können.

Welcher Zeit und welchem Volke diese Gegenstände angehörten, dürfte ihre Analogie mit den früheren Funden belegen, — was die Bestimmung dieser Schilde und Hände war, wage ich nicht zu entscheiden. — Schilde im eigentlichen Sinne des Wortes oder auch nur Buckeln (*Umbones*) grösserer Schilde dürften jene bei ihrer gegen Hieb und Stich ganz widerstandslosen Papierdünne nicht gewesen sein.

S.

[1]) Pratobevera's Bescheidenheit gestattete ihm nicht, bei dieser Beschreibung auch nur zu erwähnen, welche unsägliche Mühe die Zusammensetzung dieses archäologischen Kleinodes aus zahllosen morschen Bruchstücken ihm kostete! —

Literarische Besprechungen.

Antonius Henricus Springer, de artificibus monachis et laicis medii aevi. Bonnae ap. Ad. Marcum A. MDCCCLXI [1]).

Bisher hat man allgemein angenommen, dass während der romanischen Epoche die Kunstübung gänzlich oder doch vorzugsweise in den Händen der Geistlichkeit, d. h. der Klöster gelegen habe. Einzelne Schriftsteller haben dies Verhältniss bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinein fortgeführt und sind darin offenbar zu weit gegangen. Schnaase, dem wir die gediegenste Darstellung der mittelalterlichen Kunst verdanken, und dem eine grosse Belesenheit in den Autoren jener Epoche und eine umfassende Kenntniss der Denkmale zu Gebote steht, spricht zwar ebenfalls vom Überwiegen geistlichen Einflusses, beschränkt denselben jedoch auf die Frühepoche, indem er sagt (Kunstgesch. IV. 1. 299): „Anders gestaltete sich die Sache im XII. und XIII. Jahrhundert. Wie jetzt in jeder Beziehung ein grösseres Selbstgefühl unter den Laien erwachte, wie sie an Kunst und Wissenschaft regeren Antheil nahmen, ging auch die Architectur aus den Händen der Geistlichkeit in die weltlicher Meister über."

Trotz eines so bestimmten, auf Untersuchungen beruhenden Ausspruches hat sich in der allgemeinen Auffassung jener Epoche die Annahme einer fast ganz von Geistlichen ausgeübten Kunst mehr und mehr eingenistet, wozu nicht wenig die Bestrebungen einer archäologischen — oder sollen wir lieber sagen: einer theologischen? — Partei beigetragen haben, welche der Geistlichkeit (nicht blos im Mittelalter) alles vindiciren möchten. Wollten diese Eiferer doch sogar den Plan des Cölner Domes einem Geistlichen zuschreiben, als ob man so ein Werk aus einem religiös-dogmatischen Einmaleins berechnen und aufbauen könne!

Je mehr solche Tendenzen neuerdings sich in die Wissenschaft einzustehlen suchen, um so verdienstlicher ist ein Unternehmen, wie es in der lateinischen Habilitationsschrift Springer's vorliegt. Gestützt auf eine ausgedehnte Kenntniss der Kunstwerke und der mittelalterlichen Schriftquellen untersucht er die Frage in eindringender Weise und bietet ein reichhaltiges Material zu ihrer Entscheidung. Er stellt zuerst aus den Monumenten, dann aus den schriftlichen Urkunden eine grosse Anzahl von Künstlernamen des IX. — XII. Jahrhunderts zusammen und findet, dass von Anfang an bereits weltliche Künstler neben den klösterlichen vorkommen, dass also von einer ausschliesslichen Beherrschung der Kunst durch die Geistlichkeit streng genommen in keiner Epoche des Mittelalters die Rede sein könne. Sehen wir uns das Zahlenverhältniss der von ihm beigebrachten Künstler an, so lernen wir aus den Kunstdenkmalen im IX. und X. Jahrhundert zwei weltliche Künstler kennen, beide Italiener, und einen geistlichen, einen Deutschen; im XI. Jahrhundert dagegen nur weltliche Künstler, und zwar 8 im Ganzen, darunter 6 Italiener. Daraus darf man also folgern, dass in Italien von ältester Zeit die Kunst sich auch als weltliche Thätigkeit nachweisen lässt; überall wo die alten städtischen Cultursitze noch aus der Römerherrschaft her bestanden (so auch in Deutschland und Frankreich) wird man sich in der That unter allen anderen Gewerben auch die künstlerische Thätigkeit in Laienhänden denken müssen. Im inneren Deutschland und dem ganzen Norden, wo die Klöster die ersten Herde der Bildung waren, ist dagegen die Kunst in ihnen zuerst ausschliesslich gepflegt worden; allerdings nicht blos dadurch dass die Mönche sie immer selbst übten, sondern dadurch dass man erfahrene Laien-Künstler in die Klöster berief (p. 38). Daneben waren z. B. schon zu Karls des Grossen Zeiten (p. 10) auf jedem Königshofe Künstler aller Art. Wie auch die Bischöfe in frühromanischer Zeit gelegentlich Laien als Künstler verwendeten, davon bringt der Verfasser die anziehende Erzählung aus der vita Meinwerci bei. Er hätte noch hinzufügen sollen, was dort berichtet wird, dass der Bischof dem verdienten fremden Meister bei dessen Tode sogar die Ehre eines Grabes in der Krypta gestattet. Auf die Meister des XII. Jahrhunderts brauchen wir nicht näher einzugehen, können indess dem Verfasser für jene Epoche noch zwei weltliche Meister aus S. Pietro in cielo d'oro zu Pavia nachweisen, wo sie sich so verewigt haben: *„Magister Jacobus de Candia et frater ejus hoc opus fecerunt"*.

Anders stellt sich auf den ersten Blick die Sache in den schriftlichen Nachrichten. Der Verfasser hat 210 Künstler aus Urkunden dieser Gattung ermittelt, darunter nur 64 Geistliche sind. Lassen wir aber das XII. Jahrhundert bei Seite, so ergibt sich Folgendes: Im IX. und X. Jahrhundert haben wir unter den Architekten 6 geistliche und drei weltliche; unter den Sculptoren aller Art 8 geistliche und 4 weltliche, unter den Malern 13 geistliche und 4 weltliche; im XI. Jahrhunderte unter den Architekten 10 geistliche (wovon 4 Bischöfe) und 8 weltliche; unter den Sculptoren 7 geistliche und 15 weltliche, meist Goldschmiede und Steinschneider (wozu ich noch den bei Schulz [Unteritalien] erwähnten Adelmod aus Angeln a. 1030 fügen kann), unter den Malern 9 geistliche und 4 weltliche. Hier überwiegen also auch fast überall die Geistlichen.

Fassen wir das gesammte Ergebniss in's Auge, so ist es das Verdienst des Verfassers, die Betheiligung der Geistlichen und Laien an der mittelalterlichen Kunstübung schärfer gesondert zu haben. Er weist nach, dass niemals ganz ausschliesslich die Kunst in den Händen der Geistlichen gelegen habe, wobei er indess zwischen Italien und dem Norden wohl zu unterscheiden weiss; dass denn mit dem XII. Jahrhundert die Laien massenhafter an der Kunst sich bethätigen, und mit dem XIII. die Geistlichen fast ganz zurücktreten, obwohl auch damals noch ausnahmsweise hie und da ein Mönch als Baumeister auftritt. Namentlich bei den Cisterciensern scheint das wohl vorgekommen zu sein, wie denn für das Kloster Wolkenried, — das 1207 begonnen wurde, zwei Mönche Jordan und Berthold den Plan entwarfen. Dass auch in derselben Zeit die Begeisterung der Laien, von der in früheren Epochen manch interessanter Zug erzählt wird, sich noch bei solchen Unternehmungen betheiligte, erfahren wir bei Gelegenheit desselben Baues. Ein reicher Bürger aus Goslar, so wird erzählt, bringt zu dem Bau des Klosters einen einspännigen mit Geld beladenen Wagen. Um Nichts wieder mitzunehmen, steckt er seine Peitsche an den Wagen und geht ohne Pferde, Wagen und Peitsche nach Hause. Zur selben Zeit ist es denn ein Laienbruder Almente, der ein grosses metallenes Becken für den im Kreuzgange aufgestellten Brunnen giesst.

Es würde gewiss wünschenswerth sein, wenn der Verfasser seine verdienstliche Arbeit gelegentlich weiter ausführen und einem grösseren Publicum zugänglich machen wollte. Das Eine darf aber dabei festgehalten werden, dass es im Grunde ein mehr culturgeschichtliches als kunsthistorisches Resultat ist, was er gewonnen hat. Denn wie auch die selbstthätige Betheiligung der Geistlichen beschränkt werden möge, die geistige Richtung, die innere Leitung haben sie doch der Kunst der streng romanischen Epoche gegeben, was auch der Verfasser selbst zugesteht. Nach wie vor wird man daher den Werken jener Zeit ein hieratisches Gepräge, den Ausdruck klösterlichen Ernstes, kirchlicher Ruhe und Feierlichkeit zusprechen müssen.

W. Lübke.

[1]) Vergl. den im Jänner- und Februarhefte der „Mittheilungen" 1862 veröffentlichten Aufsatz „Die Künstlermönche des Mittelalters", welcher die von Dr. Springer selbst veranstaltete Übersetzung der hier besprochenen Schrift ist. D. Red.

Dr. Herman Luchs. Über die Bilder der Hedwigslegende. Breslau 1861. 4. 28 S. mit 25 Holzschnitten.

Diese kleine, der kön. Universität zu Breslau bei ihrem vorjährigen Jubiläum überreichte Schrift gibt Nachricht über einen höchst interessanten Fall der Fortpflanzung mittelalterlicher Kunsttypen. Die Breslauer Universitätsbibliothek besitzt nämlich ein deutsches Pergament-Manuscript der gedachten Legende mit sechzig farblosen Federzeichnungen, welche jene noch in vielen Beziehungen, im Wurf der Gewänder, in gewissen conventionellen Biegungen der Köpfe u. s. w. den Charakter des ältern sogenannten idealen Styles tragen, dabei aber sehr ausdrucksvoll, lebendig, anschaulich sind, und neben andern, älteren Trachten auch solche enthalten, welche schon der Mitte des XV. Jahrhunderts angehören. Eine ungewöhnlich ausführliche Inschrift am Schlusse der Legende bestätigt dies. Zufolge derselben ist nämlich die deutsche Übersetzung nach einem im Jahre 1380 vollendeten lateinischen Originale auf Bitten des „ehrbaren Mannes Anton Hornyng, Bürgers zu Breslau", gefertigt und demselben am Tage St. Peters in Kathedra im Jahre 1451 übergeben, jedoch schlechtweg geschrieben und in der Meinung, dass derselbe „Antonius Hornyng es solle lassen fürbas getraulich und k o s t l i c h schreiben". Dies sei denn auf Befehlung des genannten Herrn geschehen durch seinen willigen Diener Peter Freytag, gebürtig von Brieg, der Zeit Firdung-Schreiber zu Breslau, und zwar am Donnerstage nach Mariä Himmelfahrt desselben Jahres 1451. Anton Hornyng war also ein reicher Patricier, der ungenannte Übersetzer wahrscheinlich ein Geistlicher von höherem Range, der für seine Mühe keinen andern Lohn forderte, als dass sein Werk in einem reich ausgestatteten Codex auf die Nachwelt käme, und der Vierdung-Schreiber (d. h. der Erheber einer kleinen städtischen Abgabe) ein geschickter Mann, von dem man eine zufriedenstellende Arbeit erwarten durfte und der auch sechs Monate (vom 22. Februar bis 19. August) darauf verwandte. Es bleibt unter diesen Umständen kaum ein Zweifel, dass Peter Freytag nicht blos die Abschrift, sondern auch die Zeichnungen (in denen doch wohl das „Kostliche" hauptsächlich lag) gefertiget hat. Aber seine vollständig freie Erfindung sind sie nicht, vielmehr stimmen sie im Wesentlichen und abgesehen von den Änderungen, welche neue Sitten und das Bestreben nach grösserer Lebendigkeit hervorbrachten, mit denen überein, welche ein im Jahre 1353 durch einen Niculaus Pruzie (aus Preussen) und zwar wahrscheinlich ebenfalls in Schlesien geschriebener lateinischer Codex derselben Legende im Kloster Schlackenwerth in Böhmen enthält, und die bekanntlich durch Adolf von W o l f s k r o n (Wien 1846) publicirt sind. Ob Peter Freytag unmittelbar aus dieser Handschrift geschöpft, muss freilich dahin gestellt bleiben; vielleicht lag ihm nur der Codex von 1380, den der Übersetzer citirt, vor. Aber dann muss dieser die Bilder von 1353 wiederholt haben, so dass wir dann noch ein Glied mehr in der Kette der Überlieferungen haben würden. Ebensowenig wie an Vorgängern fehlte es unserem Zeichner an Nachfolgern. Zunächst ist ein Gemälde in St. Bernhardin, welches die Legende in 32 Temperamalereien darstellt, wie der Verfasser überzeugend nachweist, nicht etwa das Vorbild, sondern eine wahrscheinlich sogar mehr als ein Decennium nachher entstandene Nachbildung jener Zeichnungen, natürlich wieder, wie immer, mit einigen Abänderungen. Der Styl der Gemälde ist zwar alterthümlicher, als der der Zeichnungen, aber dies erklärt sich leicht, da der Maler offenbar kein grosser Genius war und so in höherem Alter die Formen beibehalten haben mochte, die er früh gelernt hatte. Aber noch eine grössere Ehre war dem Vierdung-Schreiber zugedacht; denn noch nach einem halben Jahrhundert dienten seine Zeichnungen zum Vorbilde. Sie finden sich nämlich, wiederum modernisirt und theilweise verändert, auch durch sieben andere, freilich meist durch Theilung des überlieferten entstandene Bilder vermehrt, als Holzschnitte in einer 1504 in Breslau durch Conrad Baumgarthen veranstalteten gedruckten Ausgabe der Legende.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass eine solche Fortpflanzung nicht blos künstlerischer Traditionen im Allgemeinen, sondern einzelner bestimmter Compositionen oft vorgekommen ist, aber kaum wird sich ein zweiter Fall finden, wo wir für einen Zeitraum von 150 Jahren den ganzen Stammbaum so vollständig nachweisen können, wie hier. Die kleine Schrift gibt daher in den sorgsam ausgeführten Holzschnitten, so wie in den zahlreichen und feinen Bemerkungen, auf welche der Verfasser seine Argumentationen stützt, einen erfreulichen Beitrag zur Kunstgeschichte.

C a r l S c h n a a s e.

---

*Zu den jüngsten bedeutenderen Erscheinungen auf kunstgeschichtlichem Gebiete rechnen wir in erster Linie G. F. W a a g e n's „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" und die v i e r t e Auflage von Fr. K u g l e r's „Handbuch der Kunstgeschichte". Kugler's Werk empfehlen wir allen jenen bestens, welche sich über alle Zweige der bildenden Künste unterrichten wollen. Es hat in der letzten Auflage viel gewonnen. Es ist handsamer geworden, da es dem etwas unbequemen Formate eines grossen Octavbandes in zwei Bände übertragen wurde, und es wird bis auf die neueste Zeit fortgesetzt werden. Das „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerei" von G. F. W a a g e n, dem erprobten Kunstkenner und erfahrenen Director der Berliner Gemäldesammlung, ist für den eigentlichen Kreis von Fachgelehrten und Künstlern berechnet. Wer sich mit den Werken der Malerei genauer vertraut machen will, wird in dem Werke von Waagen einen Führer finden. Auch Freunden der Geschichte wird das Buch Waagen's von gutem Nutzen sein.

Kugler's Werk in seiner neuesten Gestalt, wie Waagen's „Malerschulen" zeichnen sich auch darin ganz besonders aus, dass sie auf österreichische Kunstwerke, Kunstforschungen und Gallerien umfassend Rücksicht nehmen. Auf Waagen's Werk kommen wir übrigens ausführlicher zurück.

Unter den neueren französischen Werken heben wir B r e t o n's *„Athénes"*, T r o y o n's *„Habitations lacustres des temps anciens et modernes"* und V i t e t's Werk über die Entstehung der Akademie der schönen Künste in Frankreich hervor. Vitet's Buch wird Niemand entgangen sein, der sich mit der Frage der Reform der Akademien von wissenschaftlich-artistischem und nicht utilitarischem Standpunkt beschäftigt. Troyon hebt in belehrender Weise die höchst interessante Frage der Ufer- und Seebauten hervor, welche einen Blick in die frühesten Culturzustände Europa's der vorhistorischen Zeit thun lassen. Breton unterichtet genauer, als es bisher der Fall war, über den Zustand der Monumente des alten Griechenland im heutigen Athen. Schade, dass Breton in seinen historischen Forschungen über Clevier und Rollin nicht hinausgekommen ist, und Cekrops und Theseus mit einer Sicherheit in chronologischen Fragen behandelt, als würde er sich mit Louis XIV. oder Franz I. beschäftigen.

Bedeutende Erwartungen erwecken das Werk des Architekten F a l k e n e r über die altgriechische Plastik und die Untersuchungen über den Tempel der Artemis zu Ephesus, sowie die Arbeiten N e w t o n s über das Mausoleum von Halikarnassos in Kleinasien. Es bestätiget sich nämlich, dass unter den durch die bekannten Ausgrabungen in Karien für das britische Museum gewonnenen Alterthümern wirklich so bedeutende Reste jenes Monumentalbaues der Artimisia, welchen die alte Welt den sieben Weltwundern beizählte, enthalten sind, dass das Denkmal sich mit ziemlicher Sicherheit in der Idee wieder herstellen lässt.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Heilige Kreuz-Capelle auf Carlstein.



Schloss Carlstein in Böhmen.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 4. VII. Jahrgang. April 1862.

Die älteste bildliche Darstellung der heiligen Grabescapelle auf einem Elfenbein-Relief im königlichen National-Museum zu München.

Von Dr. J. Messmer.

Mit dieser Überschrift habe ich bereits den Hauptpunkt des archäologischen Interesses bezeichnet, welches mit einer Elfenbeintafel verknüpft ist, die aus der Reuter'schen Sammlung zu Bamberg in das hiesige k. National-Museum übergegangen ist und die eine Hälfte eines Diptychons bildete. Wie Cyrillus von Jerusalem in seiner 14. Katechese auf die Erklärung der Auferstehung unseres Herrn jene über dessen Himmelfahrt folgen lässt, so stellt unser Relief beide Vorgänge neben einander in Einem Bilde dar, nach den Worten des Symbolums: *„et resurrexit tertia die et adscendit ad coelos"*.

Auf den kunsthistorischen Werth dieser Tafel hat bereits W. Weingärtner im Maihefte 1861 der „Mittheilungen" auf's Nachdrücklichste aufmerksam gemacht und das V. Jahrhundert als die Zeit der Entstehung dieses Werkes angenommen. Dort wird der Annahme, als datire das Relief aus dem VIII. Jahrhundert, triftig die Unzulänglichkeit der damaligen italienischen und byzantinischen Kunst entgegen gestellt: der italienischen, die bereits auf ihrer tiefsten Stufe stand, und der byzantinischen, die damals jenen Typus schon vollkommen ausgebildet hatte, der später noch ganz erstarrte. Es bleibt also Angesichts der trefflichen Stylisirung unserer Tafel nichts übrig, als deren Fertigung noch vor jene Periode zu setzen, in welcher die byzantinische Kunst sich völlig von der abendländischen trennte und die letztere jählings verfiel, also in das V. oder VI. Jahrhundert nach Christus.

Nimmt man zu dieser Argumentation die erst unlängst in Didron's Annalen (1861, 4) publicirten Elfenbeintafeln des Schatzes von Monza in Betracht, die einerseits die Galla Placidia mit Valentinian III., andererseits den Feldherrn Aetius darstellen und von 430 oder 432 datiren (die Arundel Society nimmt 428 an), so schwindet wohl jeder Zweifel, dass unser Relief nicht mindestens gleichzeitig sei. An edler Stylisirung, Einfachheit der Motive, Gelungenheit des Ausdrucks und der Anordnung im Raume stehen die Tafeln von Monza der Unsrigen gewiss nicht voran, dafür aber in der Natürlichkeit der ganzen Conception und Ausführung, in der wohlabgewogenen Bestimmung der Verhältnisse bei einer ungleich schwereren Aufgabe und in der Herstellung eines bildlichen Ganzen ohne Zuziehung architektonischer Einrahmung gewiss nur zurück. Letzterer Behelf fehlt bei allen unmittelbar auf die Tafeln von Monza folgenden Elfenbein-Schnitzwerken ähnlicher Bestimmung niemals, wie die Abbildungen bei Gori und Montfauçon darthun. Unser Relief hingegen rundet sich ohne jegliche solche Zuthat von selbst zu einem bildlichen Ganzen und zeigt von der in besagten Denkmälern schon bemerkbaren Feierlichkeit und conventionellen Würde und vor Allem von der seitdem nicht mehr aufgegebenen Vorliebe, die Figuren in der Vorderansicht zu präsentiren, keine Spur. Letztere Art der Darstellung ist zweifellos weniger stylgemäss für ein Relief als die in unserer Tafel verwirklichte. Dies sind aber Vorzüge, welche das fragliche Denkmal mindestens in die gleiche Periode mit jenen von Monza setzen lassen, jedoch eine ungleich grössere und freiere Kunstfertigkeit verrathen, die wohl nur einer griechischen Hand zu jener Zeit noch eigen war. Natur und Stylgefühl bestimmen die ganze Conception und setzen dieselbe über die bekannt gewordenen Producte des V. Jahrhunderts. Ausser den von W. Weingärtner dafür angeführten Gründen, dass das Relief auf griechischen Grund und Boden entstanden sein dürfte, hebe ich das Costüm der zum Grabe herankommenden Frauen hervor. Der berühmte Gelehrte und Kenner des heil. Landes Dr. Titus Tobler und der durch seine künstlerischen Leistungen für die Kunde Palästina's allseitig

anerkannte Maler Ulrich Halbreiter haben Angesichts dieses Reliefs als zweifellos erklärt, dass dieses Costüm dem noch jetzt von den Frauen Palästina's getragenen in Schnitt und Wurf vollkommen conform sei, und ich habe mich durch die Vergleichung der resp. Halbreiter'schen Skizzen von der Richtigkeit dieses Ausspruches überzeugt. Es ist der grosse Kopfschleier (isâr genannt), welcher über den Kopf gezogen wird, und oft bis an die Fersen reicht. Die mittlere Frauengestalt macht den Zweck dieses mantelartigen Schleiers — die Verhüllung — am deutlichsten. Im Orient ward von jeher auf solche Verhüllung der Frauenpersonen sorgfältig geachtet. Auch die Tunica harmonirt vollkommen mit dem Kleide der heutigen Bewohnerinnen dieser Gegenden. Hier sei auch eingeschaltet, dass auf späteren Darstellungen die Gefässe für Specereien in den Händen der heiligen Frauen niemals fehlen. Als solche Gefässe figuriren mitunter auch Rauchfässer, wie auf dem Prachtdeckel zu Aachen (Didron, Annal. 1860, 1), am Altar zu Soest, der in Quast's und Otte's Zeitschrift II. 6 beschrieben ist und auf der merkwürdigen von K. Weiss (Jahrbuch IV. Taf. 6) eingehend geschilderten Patene des Wiltener Kelches. Ich glaube, dieser Usus rührt von den Osterspielen her, wo ja in kirchlicher Procession das heil. Grab unter Vorantragen des Kreuzes und Begleitung solcher das Rauchfass führenden Personen besucht wurde. Vergleichen wir nun andere alte Darstellungen der Himmelfahrt Christi, um über Alter und Herkunft unseres Werkes auch in dieser Beziehung Aufschluss zu finden. Am nächsten steht wohl jene in dem Evangeliarium des Erzb. Egbert von Trier (975—993), das in Rambonx's Beiträgen publicirt ist. Hier findet sich gleichfalls die aus einem Wolkenfragment ohne Nimbus herabreichende Hand Gottes, welche die ausgestreckte Hand Christi fasst. Christus jedoch ist von einer eiförmigen Mandorla umgeben und schreitet, das Siegeskreuz ohne Fähnlein in der Linken, etwas schwerfällig empor. Auch ziert sein Haupt der Kreuznimbus. Unterhalb stehen zwei Engel und weisen die Versammelten zu Christus hin. Ähnlich ist diese Scene in der Bibel von S. Paul aus dem IX. Jahrhundert (Agincourt V, 42, 7). Hier führt Christus die Kreuzfahne und geht der „Hand Gottes" entgegen. Zu beiden Seiten die von den Engeln angeredeten Apostel von Staunen ergriffen. — Auf dem erwähnten Prachtdeckel zu Aachen aus dem XI. Jahrhundert schwebt der Herr mit Siegesfahne und Kreuznimbus in der Mandorla empor. Seine Rechte wird von der aus den teppichartig gesäumten Wolken herablangenden Hand Gottes gefasst. Christus erscheint ungemein steif und schaut seitwärts, während ein das Oval haltender Engel zu den unten stehenden, kaum angedeuteten Personen spricht. Der Berg ist nur angedeutet und wird von Christus gar nicht berührt. Von einer andern Darstellung berichtet Waagen in der Zeitschrift von Quast und Otte I, 3. In dem für das britische Museum 1853 angekauften byzantinischen Manuscript von 1066 findet sie sich zweimal. Christus in der Tunica steht in der blauen Mandorla und wird das eine Mal von zwei, das andere Mal von vier Engeln zu dem teppichartig gebildeten Himmelszelt emporgetragen. Unten Bäume und Maria mit den Aposteln. Auf dem kunstreich gearbeiteten Elfenbein-Buchdeckel aus Gandersheim, bei Heideloff Ornamentik XXII, 1 abgebildet, steht der jugendliche Heiland wieder in einem von zwei Engeln ehrerbietig gehaltenen Oval und streckt, das Haupt emporgerichtet, beide Arme aus. Oben wird eine geöffnete Hand sichtbar. Zwei zu den Aposteln herabgebeugte Engel weisen empor. Dies schöne Elfenbeinschnitzwerk rührt wohl aus dem XII. Jahrhundert und ist mit reichem Akanthus- und Thier-Ornament gesäumt. Endlich zeigt die genannte Wiltener Patene, dem Ende des XII. Jahrhunderts angehörig, die nachmals so häufige Auffassung dieser Scene, indem hier von dem emporschwebenden Christus nur noch die Füsse über dem Berge sichtbar sind, während zwei Engel zu den Versammelten die Worte der Schrift sprechen. In all' diesen Bildern sind die Füsse des Herrn unbeschuht. Und nun unser Relief (Fig. 1). Hier sieht man Christus in jugendlicher, gedrungener Gestalt, bartlos aber mit reichem wallenden Haupthaar und einfachem Nimbus, in der Linken die Rolle haltend, während die Rechte nach der aus dem Wolkenfragment herabreichenden Hand Gottes ausgestreckt und von dieser kräftig gefasst ist, mit dem linken Fuss voran in rascher Bewegung den Berg hinansteigen, Haupt und Blick zu der Hand Gottes gerichtet. Sein Gesicht zeigt nicht die entfernteste Spur des später üblich gewordenen Typus und die ganze Haltung in der Linienführung und Ausdrucksweise zeigt nichts von der Ärmlichkeit der Zeichnung und Verhältnissbestimmung der Katakomben-Bilder. Die Toga ist unter dem rechten Arme gegen die Brust gezogen und über die linke Schulter geschlagen, von der sie in glücklichen Wurf den Rücken hinabfällt und mit dem Ende frei hinausflattert. Der auf diese Weise von der Toga freie rechte Arm zeigt die weitärmlige Tunica, aus welcher der Vorderarm in voller weicher Form hervortritt. Die Gewandung ist mit in die rasche aufwärts gerichtete Bewegung hineingenommen und in einfachen länglichen Falten auf's Natürlichste gebildet. An den Füssen sind Sandalen mit Riemen um den Knöchel und Vordertheil befestigt.

Am Abhange liegen zwei Apostel in Mäntel gehüllt; der Eine verbirgt sein Gesicht, voll Ehrfurcht niedergebeugt, in den Händen, indess der Andere beide Arme in Bewunderung ausstreckt. Zwei volle gedrungene Gestalten ohne jede Spur conventionellen Ausdrucks. Beide sind wie der Heiland beschuht. Wir haben dieser Darstellung zu Folge schon allein Grund genug, das Relief als das älteste der bezeichneten Bilder dieses Gegenstandes zu bezeichnen, denn hier führt der jugendliche, bartlose Christus noch die Rolle, welche auf Katakomben-Gemälden, sein Lehramt bezeichnend, häufig angetroffen wird und mit den Gesichtszügen genannter Art die uns bekannte früheste Periode der

christlichen Kunst anzeigt. Es fehlen der später nie vergessene Kreuznimbus, die Siegesfahne mit dem krönenden Kreuze, die Mandorla und die theils begleitenden, theils empor zeigenden Engel — lauter spätere Attribute dieses Vorgangs. Die geschilderte Scene bildet den oberen linken Theil der Gesammtdarstellung. In der linken Ecke der Tafel befindet sich das Wolkenfragment mit der Hand Gottes. Dorthin ist die Bewegung gerichtet. Nach der entgegengesetzten Seite schreiten die drei Frauen von dem unteren Bergabhange dem heiligen Grabe zu, welch' letzteres mit dem dasselbe überragenden Baume die rechte Partie der Tafel bildet. Vor dem Grabe sitzt zu den Frauen gewendet auf kleiner Felserhöhung der Engel. Er trägt die Toga wie Christus und redet zu den Frauen, indem er die Rechte erhebt, von welcher die zwei ersten Finger ausgestreckt, Ring- und Kleinfinger aber eingebogen sind. Der Daumen ist nicht zu unterscheiden. Hier sieht man eine bei anderer Gelegenheit von W. Weingärtner gemachte Bemerkung bestätigt, dass die sogenannte Geberde des Segnens ursprünglich nur ein Gestus der Anrede ist, der hier noch keine der nachmals fixirten Formen zeigt. Die Füsse kleiden die oben beschriebenen Sandalen. Die linke Hand, vom Mantel fast verhüllt, ruht auf dem linken Schenkel. Der linke Fuss ist hinter den vorgestreckten rechten gestellt, aber doch sichtbar. Das vom Haare reich umwallte Gesicht zeigt sich im Profil. Diese Engelsgestalt bedeckt einen Theil der rechten Partie der Grabcapelle, die unmittelbar hinter ihr steht. Die in zwei Stufen ansteigende Krepis ruht auf felsigem Boden. Über dieser Krepis erhebt sich ein Quadratbau mit antiker schmuckloser Thüre, die zu ihren beiden Seiten je eine halbrunde Nische mit einer Statue hat. Von der rechten Nische wird nur ein Segment des Bogens sichtbar, weil der Engel dessen Fortsetzung und Statue verdeckt. Jeder Flügel der Thüre theilt sich in drei viereckige Felder. Das Mauerwerk besteht aus regelmässig gelagerten Quaderstücken und wird an den Kanten von lisenenartigen Streifen eingerahmt. Diese verticalen Streifen treten mit der Thüre und der Nischen-Umrahmung um das Gleiche aus der Mauerfläche vor. Horizontal wird dieser Quaderbau durch zwei übereinander vorspringende Platten abgeschlossen, die sich mit den erwähnten Ecklisenen rechtwinklig verbinden. Darüber ladet das im Akanthus belebte Kranzgesims aus. Hinter diesem Gesims steigt die Rotunde in die Höhe, welche mit eigener Krepis versehen ist. Letztere zeigt über den Rundstäben ein erhaben gearbeitetes Blatt-Ornament, welches in mehr elastischer Form die Architectur aus der späteren Kaiserzeit gleichfalls bemerken lässt und an Vasen griechisch römischer Zeit vorgebildet erscheint. So wird das erwähnte Akanthus-Gesims des Quaderbaues auch am „goldenen Thor“ zu Jerusalem angetroffen, welches nach Fergusson's gründlicher Untersuchung aus der Periode des

(Fig. 1.)

Constantin stammt. Endlich weiset die Nischen-Anordnung zu beiden Seiten der Thüre in die besagte Zeit zurück. Über dem bezeichneten Ornament ladet eine Platte aus, worauf die Plinthen der die Kuppelwand tragenden Säulchen ruhen. Diese — sechs an der Zahl — sind so gruppirt, dass zu beiden Seiten des mittleren Halbkreisbogens je zwei neben einander stehen, um den Mittelbogen und dessen Nachbar zu jeder Seite aufzunehmen. Den Endpunkt dieser beiden, rechts und links vom Mittelbogen fortgeführten Halbkreisbögen trägt dann beiderseits das 3. Säulchen an der äussersten Grenze der profilirten Rotunde. Jeder dieser gleichhohen Bögen wird somit von zwei Säulchen getragen, die ohne Cannelirung sind, die attische Basis und ein korinthisirendes Capitäl zeigen. Die drei Halbkreisbögen stossen aber nicht an einander; denn ein aus drei Plättchen bestehendes Postament steht dazwischen und trägt ein Medaillon mit Büste. Die über dem Mittelbogen befindlichen sind ganz sichtbar, während die zwei anderen nur zur Hälfte bemerkbar sein können. Diese drei Halbkreisbögen tragen die über ihnen aufsteigende Wand, aus deren Fläche die vier Medaillons in Relief vortreten. Zwei Plättchen, Zahnschnitt und ein zweites reiches Akanthus-Ornament des vorspringenden Kranzgesimses schliessen die gerundete Kuppelwand ab.

Hinter dem Krönungsgesims erhebt sich dann die sanft anschwellende Kuppelwölbung, die von einem kraterförmigen Aufsatz im doppelten Akanthus gekrönt ist. Hinter dem heil. Grabe sieht man einen Olivenbaum mit prächtig gearbeiteten Zweigen und Früchten den zierlichen Bau überschatten. Zwei Vögel mit gebogenem Schnabel zehren von den ovalen Früchten dieses Baumes.

Die Manier in Medaillons Brustbilder anzubringen, um Denkmäler damit zu zieren, finden wir schon an dem römischen Grabmal der Secundiner zu Igel und am Bogen des Constantin, wo freilich anderweitige Compositionen das Rund füllen. Bei Gori thesaur. diptych. I, 281 und II, 12 bemerkt man dieselbe Anwendung. In anderer Weise verwerthet erscheint diese Form auch an dem Prachtgewand des Aetius im genannten Denkmal von Monza. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass unsere Medaillons die Brustbilder kaiserlicher Familienglieder enthielten. Übrigens redet auch Paulinus von Nola in seinem Briefe (XXXII) an Severus von seinem und des heil. Martinus Abbild im Baptisterium des Severus, worunter den Versen zu Folge wohl gleichfalls solche Büsten zu verstehen sein mögen. Jedenfalls war die Anbringung von Bildern noch lebender Personen an kirchlichen Bauten zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches mehr. Von den beiden die Wache führenden römischen Soldaten steht der Eine mit der Lanze über der linken Schulter aufrecht hinter der Capelle und lehnt seinen rechten Arm auf den Quaderbau. Er trägt das Sagum der Soldaten, welches auf der rechten Schulter mit einer Fibula zusammengehalten wird und den rechten Arm frei lässt. Man sieht in dem schmalen Raume zwischen der Capelle und dem Rande der Tafel dies Kleidungsstück bis an das Knie herabreichen. Ihm gegenüber schläft der Andere, die über einander gekreuzten Arme auf die linke Ecke des Quaderbaues legend und das Gesicht hinter den Händen bergend. Er steht hart an die Capelle gelehnt, beide Füsse ihr zugekehrt, zwischen dem Abhange des Berges der Himmelfahrt und dem heil. Grabe. Er trägt denselben Kriegsmantel, wie sein Gefährte; nur wird hier selbstverständlich die über die linke Schulter geschlagene Partie des Sagums sichtbar, so dass diese zwei einander zugekehrten Soldaten die Form dieses Mantels aufs Deutlichste versinnlichen. Schwierig hält die Bezeichnung der Fussbekleidung. Keine der von Rich (Wörterbuch der römischen Alterthümer) gegebenen Formen stimmt vollkommen zu den Schuhen dieses Wächters. Die griechische „Crepida" scheint mir allein damit gleichartig, wenn nicht der dem Constantinbogen entnommenen Form (vergl. daselbst caliga und clavus caligaris) der Vorzug gegeben wird. Keiner der Wächter hat eine Kopfbedeckung. Gestalt, Züge und Haarschnitt bekunden den Römer. Ölbaum, Capelle, Wächter und Engel füllen die rechte Partie der Elfenbeintafel.

Das heil. Grab trifft man auf verschiedenen Abbildungen des christlichen Mittelalters, von welchen wir folgende hervorheben. Auf den prachvollen Bücherdeckeln aus dem Bamberger Schatz dahier und zu Aachen sieht man wie in dem byzantinischen Codex, den Waagen beschrieben, das heil. Grab als Thurm dargestellt, der mehr oder minder ausgeführt ist. Einen dieser Deckel hat Labarte *(Peinture en Email)* publicirt, wo die Capelle dreistöckig mit dem Thürmchen erscheint. Ein bei Didron (Annal. 1861, I) abgebildetes Diptychon von Mailand, aus dem X. oder XI. Jahrhundert stammend, führt dieselbe Vorstellung unserer Darstellung etwas näher vor Augen. Mag letztere Tafel auch Grund zum Verdacht an ihrer Echtheit bieten, so beruht die Auffassung des heil. Grabes doch auf Überlieferung, denn sie ist besser als die genannten. Wenn ich nun die bei Labarte gegebene Darstellung auch noch so sorgfältig mit dem Original dahier vergleiche, so finde ich darin höchstens einen Versuch, das Grab so abzubilden, wie dasselbe vor der Besitznahme Jerusalems durch die Kreuzfahrer bestanden haben mochte; während die Wiltener Patene schon in den Gesammtcomplex der nachmaligen daselbst aufgeführten Kirchengebäude einen Blick werfen lässt. All' diese Darstellungen gehen über die jeweilige Repräsentation des heiligen Grabes zu Jerusalem nicht hinaus und fassen desshalb dasselbe nur in der Form einer Capelle oder Kirche. Die sonst alterthümliche Composition der Auferstehung in der Wiesenkirche zu Soest aber lässt von dieser Reminiscenz keine Spur mehr entdecken. — Ende des XIII. Jahrhunderts.

Wenn man bedenkt, dass viele in ihre Heimath zurückgekehrte Pilger nach dem Muster des heil. Grabes zu Jerusalem ähnliche Anlagen gründeten, so kann die mehr oder

minder gelungene Darstellung solcher Bauten auf Abbildern nicht befremden, die alle dem Urbild conform zu sein prätendiren mochten. Ganz anders verhält es sich mit unserem Relief. Hier zeigt sich kein dem Urbilde möglicher Weise fremder Zug; Alles ist so exact und dem constantinischen Bau so entsprechend gebildet, dass ich nicht anstehe, diese Darstellung für das getreue Abbild des Baues im IV. und V. Jahrhundert zu erklären. Da weder Eusebius und Cyrillus, noch der gleichzeitige Pilger von Bordeaux etwas Näheres über diese Capelle melden und nur der Pracht und Schönheit derselben Worte geben, so ist es erlaubt, aus dem Stand der damaligen Architectur und ihrer Aufgaben den Schluss zu ziehen, dies durch seine Bedeutung ausgezeichnete Gebäude werde im Allgemeinen den überlieferten Formen entsprechend die Tendenz gehabt haben, der neuen hochwichtigen Aufgabe gegenüber auch eine neue Form zu Tage treten zu lassen. Diese besteht aber in der Verbindung des Kuppel- oder Rundbaues mit der quadratischen Grundlage. — Für beide Arten der Architectur war ja Constantin, wie wir wissen, durch Errichtung von Denkmälern thätig. In dieser kleinen heil. Grabcapelle liess sich diese Absicht, eine solche folgenreiche Vermittlung herzustellen, unschwer verwirklichen. Die um dieselbe herumgeführte grosse Rotunde mit der damit in Verbindung gebrachten Prachtbasilica wiederholten dieselbe Tendenz, aber in getrennter Ausführung. Der von Galla Placidia gewählten Kreuzform ihrer Grabcapelle ging wohl diese einfachere Anordnung voraus, über dem quadratischen Unterbau die Kuppel emporsteigen zu lassen und zwar in so vorsichtiger, bescheidener Gestalt, dass der aufgesetzte Monopteros nur das Licht in die Capelle führte. Rundbauten auf quadratischer Grundlage kannten die Römer schon lange für die Anlage von Mausoleen; hier ward derselben eine würdige neue Bestimmung. Das auf der Spitze fehlende Kreuz spricht für diese Zeit, in welcher, Dank den Forschungen de Rossi's [1]) dies Zeichen noch immer unter dem Symbol des bekannten Monogramms verborgen blieb. Keine andere Periode würde hier, gerade über dieser geheiligten Stätte dies Zeichen haben vermissen wollen, wie denn Arculfus Bericht von 670 ausdrücklich des goldenen Kreuzes auf der Spitze gedenkt. Damals hatte aber schon des Modestus Neubau stattgefunden. Darum entbehrt auch der zum Himmel aufsteigende Erlöser auf unserem Relief der Kreuzesfahne, während alle einschlägigen späteren Darstellungen derselben nie vergessen. Wenn Eusebius das heilige Grab μνῆμα = monumentum nennt, so widerspricht die architektonische Überkleidung Constantin's diesem Begriffe keineswegs, wie ihn unser Abbild präsentirt. So kann das monumentum des Constantin gestaltet gewesen sein.

[1]) Spicileg. Solesm. N. p. 505.

Die heilige Höhle mit dem Grabe unsers Herrn ward von Constantin durch diesen Quaderbau nach Aussen bekleidet und zu weiterer architektonischer Ausstattung durch Aufsetzen einer kleinen Kuppel fähig gemacht. Dieser Bau wird einen kleinen Vorraum vor der heiligen Höhle hergestellt haben, so dass Cyrillus' sonst schwer zu erklärende Bemerkung hiedurch begreiflich wird; denn die Höhle mit dem heiligen Grabe stelle ich mir als unter der Rotunde befindlich vor, so dass der herumgeführte Marmorbau die mehr oder minder unregelmässige Form der Höhle nach Aussen ausgleichen konnte. Innerhalb dieses Baues wird auch der Stein aufbewahrt worden sein, der die Öffnung der Höhle ursprünglich verschloss und dessen Cyrillus und Hieronymus gedenken. Im Jahre 600 berichtet Antonin. Placent. von diesem Steine, dass derselbe vor dem Monumente gelegen *(Lapis est ante illud monumentum)* und im XVIII. Jahrhundert wird eines Quadersteines vor der Thüre des Grabmals gedacht. Die angeführten Darstellungen aus dem IX. — XI. Jahrhundert zeigen auch immer vor der Capelle einen mit der Thüröffnung conformen Stein, auf welchem der Engel sitzt. Auf unserem Relief fehlt dieser Stein. Ersteres harmonirt freilich mit den Worten der heiligen Schrift, aber wohl schwerlich mit der constantinischen Architectur, die den Eingang zu der eigentlichen Höhle des Grabes durch den erwähnten Marmorbau und dessen verschliessbare Thüre verdeckte, beziehungsweise eine Vorpforte zu der Höhle errichtete. Von diesem Vordache oder Vorraum mag die nachmalige „Engelscapelle“ ihren Ursprung genommen haben. Es ist wohl kein hinfälliger Beweis für das Alter unseres Bildchens, dass durch dessen Darstellung der Grabcapelle bis jetzt unerklärbare Worte von Augenzeugen in's rechte Verständniss treten. Endlich kehrt auf diesem Relief ein frühchristliches schönes Symbol wieder, das hier in voller Ausführlichkeit gegeben ist. Ich meine den Ölbaum mit den naschenden Vögeln. Er stimmt zu Cyrillus' Worten von der Auferstehung, mit welcher der eigentliche Frühling der Welt begonnen habe. Obwohl Cyrillus im Verlaufe der Rede von dem Weinstocke spricht, indem er sich über den Garten verbreitet, in welchem das Grab gelegen, so bezeichnet unser Baum doch eben so verständlich dieselbe Situation.

Der Ölbaum symbolisirt ferner den Frieden bei Gott, das Paradies der Ewigkeit. Darum kömmt auch Cyrillus hiebei auf den Verlust des irdischen Paradieses zu sprechen, das uns als ein ewiges durch die Auferstehung des Herrn gewonnen ist. Die beiden Vögel, welche von den Früchten zehren, mögen darum den Genuss des Segens der Erlösung ausdrücken, der jenseits des Grabes dem Seligen bereitet ist, wie Prudentius beim Grabe Christi singt:

Christum non tenuit saxum, non claustra sepulchri:
Mors illi devicta jacet, calcavit abyssum.
Sanctorum populus superas simul ivit ad oras.
(Edit. Dressel p. 484.)

und an einer andern Stelle noch deutlicher:

Patet ecce fidelibus ampli
Via lucida iam paradisi
Licet et nemus illud adire,
Homini quod ademerat anguis. (Cathemer. X. 161.)

derselbe Gedanke und Ausdruck. Bekannt sind die frühchristlichen Darstellungen in Mosaik, wo muntere Vögel im Laubwerk sitzen oder aus Schalen trinken *(Basilica des Reparatus)*. Was auf Grabsteinen von unkundiger Hand nur andeutungsweise ausgedrückt ist, wenn Ölzweige und Vögel eingegraben sind, das hat hier eine kundige Meisterhand in der passendsten Form und bei der hiefür geeignetsten Scene der Auferstehung ausführlichst vor Augen gestellt und es entsprechen sich hiedurch formell und ideell auf's schönste die Himmelfahrt des Heilandes und das Symbol des Friedensgenusses in der Ewigkeit, den uns dieser Hingang gerade ermöglicht hat und so stehen sich Ölbaum und Himmelfahrt sinnig gegenüber. Die ganze Darstellung aber involvirt den tiefen Einblick in das Geheimniss der Welterlösung und Beseligung. Diesem Allen zu Folge stehe ich nicht an, dies Elfenbein-Relief in das IV. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung zu setzen und die hier dargestellte heilige Grabcapelle, um welche Constantin die grosse Rotunde baute, für das echte und älteste Abbild des constantinischen Prachtbaues — das Ganze für ein Denkmal der christlichen Kunst von unschätzbarem Werthe zu erklären.

Schloss Karlstein in Böhmen.

Von Dr. Franz Bock.

(Mit 1 Tafel.)

(Schluss.)

Unter den Kirchengeräthen, sämmtlich aus der Kunstepoche der Pompadour, sahen wir eine kleinere Statue der Madonna fast in der Höhe von 2', die wir aus der Ferne als einen Gypsabguss einer älteren Sculptur zu halten geneigt waren. Beim Herunternehmen des Bildwerkes von seiner damaligen unzweckmässigen Stelle überzeugten wir uns jedoch zu nicht geringer Überraschung, dass dasselbe ein altes authentisches Bildwerk, offenbar aus der Zeit Karl's IV. sei, und dass dasselbe aus der Hand eines Bildhauers hervorgegangen war, der als Künstler im Fache der Sculptur eben so hoch stand als Dietrich von Prag und Nicolas Wurmser in der Malerei. Diese Statue des allerseligsten Jungfrau, die im verkleinerten Massstabe unter Fig. 7 beifolgend veranschaulicht wird, ist nicht in Alabaster, sondern im feinsten weisen Marmor ausgeführt; die Haare und der äussere Saum der Gewänder an dieser Statue waren ehemals vergoldet. Leider ist dieses Bildwerk, das für die Ausbildung und Entwickelung der Sculptur in den Tagen Karl's IV. als Höhenmesser betrachtet werden kann, heute sehr beschädigt; namentlich fehlt der Oberkörper des göttlichen Kindes, das die Himmelskönigin in ziemlich stark geschwungener Haltung auf dem linken Arme trägt. Falls die Ergänzung dieses fehlenden Theiles im Geiste und den Formen des XIV. Jahrhunderts vorgenommen werden sollte, dürfte diese Wiederherstellung nur einem befähigten, mit den Stylformen des Mittelalters durchaus vertrauten Künstler übergeben werden.

Von geschichtlichem Werthe sind ferner die drei grösseren Darstellungen auf der Wandfläche an der Epistelseite des Altars; man sieht hier in noch ziemlich gut erhaltener Tempera - Malerei den kaiserlichen Erbauer des Schlosses fast in Lebensgrösse abgebildet, wie er seiner Gemahlin Blanca das vom Papste erhaltene goldene Kreuz mit kostbaren Reliquien übergibt; ferner wie er seinem Sohne Wenzel einen Ring darreicht und endlich wie er die vom Papste erhaltenen Kreuzpartikel in ein kostbares Altarkreuz als Reliquiar mit zierlichem Fussgestell einfügt.


(Fig. 7.)

Mit ziemlicher Sicherheit lässt sich annehmen, dass die Gesichtszüge Karl's IV. in diesen drei Darstellungen für die damalige Zeit möglichst naturgetreu und porträtähnlich wiedergegeben sind; dessgleichen auch die Züge seiner Gemahlin und seines Sohnes. Interessant ist auch für die Costümkunde des XIV. Jahrhunderts die Darstellung der Gewänder, mit welchem die genannten historischen Figuren im Bilde bekleidet sind; besonders verdient die eigenthümliche Form jener Krone hervorgehoben zu werden, mit welcher an verschiedenen Stellen immer wieder in gleicher Gestalt das Bild Karl's IV. geschmückt ist.

Diese Krone, die auch fast in gleicher Gestalt in der nahen St. Katharinen-

Capelle zurückkehrt, hat für die Alterthumsforschung noch ein besonderes Interesse, indem darin entweder die Hauskrone Karl's IV. oder gar die römische Kaiserkrone mit der darin befindlichen Mitra zu erkennen ist, über deren ehemaliges Vorhandensein in Rom ältere Schriftsteller Eingehendes berichten. Es sind darüber verschiedene Meinungen geltend gemacht worden, ob diese drei eben gedachten grössern Darstellungen von Nicolas Wurmser oder einem andern Maler herrühren, den Karl zeitweilig an seinen Hof gezogen hatte. Wir lassen diese Controverse hier ausser Acht und fügen nur hinzu, dass diese drei gedachten Porträts Karl's IV. und seiner Familie, so wie die trefflichen Malereien in der anstossenden Katharinencapelle für die geschichtliche Entwickelung der Malerei im XIV. Jahrhundert von solcher Bedeutung sind, dass es sich der Mühe lohnte in einer eigenen Schrift mit Beigabe von treuen Copien diese historischen Darstellungen in den verschiedenen Oratorien und Capellen der Burg Karlstein einer besonderen Beschreibung und Beleuchtung zu unterwerfen.

Was die heute wieder zu Ehren gelangte Sainte Chapelle in Paris für die Hofburg König Ludwig des Heiligen war, dazu diente Karl IV. auf seinem Karlstein die unvergleichliche St. Katharinencapelle. Es war dieser kleine Capellenraum ein Schmuckkästchen eigener Art, wie ausser der St. Wenzelscapelle zu St. Veit nichts ähnliches im Lande mehr gefunden wurde.

Die Überlieferung sagt von dieser Capelle, die, wie es der Grundriss unter Fig. 5 zeigt, in die Mauerdicke eingelassen, kaum eine Länge von 14½' bei einer Breite von 8½' aufzuweisen hat, dass Karl IV. zu einem besonders hervorragenden Zwecke, den wir gleich näher bezeichnen werden, dieses ausgezeichnet schöne Privatoratorium habe einrichten lassen. Nach Analogie der St. Wenzelcapelle im Veitsdome zu Prag glänzen auch hier sämmtliche Wandflächen, die durch Malerei nicht belebt sind, in einem Schmucke von edlen Steinen, meist geschliffene Carneole, Achathe, Amethyste, durch welche der kleinen Capelle ein eigenthümlicher origineller Schmuck gegeben wird, wie er ausserhalb Böhmen nirgends gefunden werden dürfte. Durch Anbringung dieser vielen geschliffenen Edelsteine, deren man mehr als 1049 in diesem engen Raume gezählt haben will, scheint der kunstsinnige Erbauer den Spruch der Schrift zur Wahrheit haben machen zu wollen, der da von jenem himmlischen Jerusalem, auf dem Berge gelegen, spricht: *„omnes muri et turres Jerusalem gemmis aedificabuntur."* Dieses äusserst reiche Oratorium, das nach Aussen hin in der Mauerdicke kaum einen Fuss vorspringt und von dem gesagt werden muss: *„omne decus ab intus"*, ist nur von zwei Kreuzgewölben überspannt; sämmtliche Gurtungen sowohl an den Stirnwie an den Kreuzbogen sind reich vergoldet und in den Hohlkehlen in gedämpftem Blau gehalten, worin stellenweise goldene fünfblättrige Rosen sich befinden. Sehr reich und eigenthümlich verziert sind auch die Schlusssteine in diesen beiden Gewölbkappen. Dieselben sind nämlich in der äussern Umrandung kreisrund gestaltet; auf dieser Rundung erhebt sich alsdann eine sechsblätterige Rose mit zugespitzten Blättern. Auf diesen Blättern erblickt man ferner ornamental getriebene Silberplatten mit gefassten böhmischen Edelsteinen, deren Zahl mehr als 70 beträgt. Die Mitte des Schlusssteines, der dem Altar am nächsten steht, ist mit einem ungeschliffenen Rauchtopas von ziemlicher Grösse ausgefüllt; der darauf folgende Schlussstein zeigt in seiner Mitte einen Chalcedon, auf welch letzterem ein antiker Kopf als Camee erhaben geschnitten sich kenntlich macht. Die Gurtungen selbst sind nicht da, wo sie als Pfeilerbündel nach unten zusammenstossen, von kleinern Wandconsolen getragen, sondern die Ecken derselben sind in einer Hohlkehle gebrochen und erhalten so einen originellen und leichten Abschluss. Auf der einen Wandfläche, die den beiden schmalen Spitzbogenfenstern entgegengesetzt ist, erblickte man ehemals die Brustbilder der h. Landespatrone Böhmens in Temperamalereien; heute befinden sich hier nur noch sechs charakteristische Köpfe von Heiligenscheinen umgeben, wie dies auch auf unserer Abbildnug auf Tafel V ersichtlich ist. Die dazu gehörigen Figuren mögen vielleicht schon früher schadhaft geworden sein, so dass man es später zweckdienlich fand, diese Stellen der Wand-



(Fig. 8.)

fläche durch unregelmässig geordnete Amethyst-Achate und Carneole auszufüllen. Eine interessante und zum Theil noch gut erhaltene Darstellung erblickt man an der Stelle über der Eingangsthüre, wo in der romanischen Kunstepoche sich der Tympan meistens mit sculptirten Darstellungen in Relief befand. Man ersieht hier über dieser kleinen Thüre, von einem Spitzbogen umgrenzt, das Brustbild Karl's IV., bekleidet mit der Krone und kaiserlichen Gewändern und ihm gegenüber seine Gemahlin. Zur Seite ist unter Fig. 8 im verkeinerten Maassstabe dieses Porträt Karl's IV. wiedergegeben, das auffallende Ähnlichkeit mit dem Bilde desselben zu erkennen gibt, das dreimal zurückkehrend in der daneben befindlichen Stiftscapelle dargestellt ist.

Auch die Thüre dieser Capelle deutet durch ihre ornamentalen Einzelheiten schon im Äussern darauf hin,



(Fig. 9.)

welchen Schmuck man erst im Innern derselben erwarten soll. Die Länge dieser unter Fig. 9 abgebildeten Thüre beträgt 5′ 6″ und ist dieselbe 3′ breit. Auf der inneren Thürfläche befinden sich zur Befestigung und zugleich zur Zierde 2″ breite Eisenbänder, die kreuzweise über einander gefügt sind, so dass die ganze Thüre in rhomboidenförmige kleinere Quadrate getheilt wird. In diesen Rhomboiden erblickt man auf vergoldetem Grunde schön stylisirte Reichsadler in schwarzer Farbe abwechselnd mit aufrechtstehenden Löwen auf rothem Felde in weisser Farbe. Die erhaben aufliegenden Eisenbänder sind mit der Eisenplatte durch starke eiserne Nägel verbunden, die mit weit vorstehenden verzierten Knöpfen bekrönt werden. Durch den Beschlag mit diesen ornamentalen Nägeln erhält diese Thüre ein reiches und gediegenes Ansehen. Auch die Bänder selbst in den Zwischenräumen, die durch diese Knäufe entstehen, sind durch in Gold ausgeführte Rosenornamente auf schwarzem Grunde belebt, so dass an dieser Thüre die heraldischen Farben des deutschen-römischen Reiches (schwarz, gold), so wie die böhmischen Farben: roth und weiss nicht ohne Absicht angewandt sind.

Wenn das Innere dieses reichen kaiserlichen Oratoriums an den Gewölbenkappen, Gurtungen und Wänden mit solchem Aufwande von Edelsteinen, Vergoldungen und Malereien ausgestattet wurde, so durfte auch in den beiden schmalen Fenstern die Mystik des figuralisch bemalten Glases nicht fehlen, wodurch ein geheimnissvolles Dunkel diesem innern geweihten Raume verliehen und der blendende Glanz der reichen Vergoldung gedämpft wurde. Die Fenster haben durch die Ungunst der Zeiten stark gelitten und sind die oberen Theile derselben, die ehemals nur eine einfache Rose als Verzierung zeigten, theilweise mit Bruchstücken von figuralen Glasmosaiken ausgefüllt. In jenem Fenster, welches der Thüre zunächst ist und vollständig den Typus der Malerei zu Karl's IV. Zeit zeigt, erblickt man in einigen grösseren Bruchstücken jene Darstellung, die im XIV. Jahrhundert sowohl in der Malerei als auch in der Sculptur mit Vorliebe dargestellt wurde, nämlich die Missa Gregorii Papae, die von Einigen auch Missa di Bolsena genannt wird. Der Heiland ist nämlich in einer tumba, die als predella auf einem Altar sich befindet, dargestellt als Mann der Schmerzen. Aus der Seitenwunde fliesst das heilige Blut, das von einem Kelche aufgefangen wird. Zu beiden Seiten des mit dem Lendentuche umgürteten Heilandes sieht man in diesem Fenster sämmtliche instrumenta dominicae passionis, nämlich die zweiunddreissig Silberlinge, das Gewand mit dem Würfelstein, womit sie das Loos warfen, ferner Schwamm und Speer, Zange, Hammer und Nägel und auf der andern Seite der Judaskopf etc. Im untern Theile des Fensters, der jetzt geschmacklos mit durchsichtigem Glas und einigen Spielereien von bunten Gläsern ausgefüllt ist, befand sich zweifelsohne die Fortsetzung der Missa di Bolsena; es war nämlich in dieser Hälfte Papst Gregorius dargestellt wie er von Bischöfen und Cardinälen umgeben das heil. Messopfer feiert, und wie er bei der Consecration den Heiland in seiner Passion incarnirt auf dem Altare erschaut.

Im daneben befindlichen Fenster zunächst dem Altare hat sich heute ebenfalls nur ein Bruchstück von einem früheren musivischen Gemälde erhalten, nämlich die Darstellung: Christus am Kreuze, zur rechten Seite die mater dolorosa und zur Linken der Lieblingsjünger und ferner die Rotte der Kriegsknechte. Wir wagen nicht anzugeben welcher Gegenstand den untern Theil dieses zweiten Fensters ehemals ausfüllte; jedenfalls scheint ein Moment aus der Leidensgeschichte des Heilands hier veranschaulicht gewesen zu sein.

Noch erübrigt es, etwas Näheres über den Altar dieser zierlichen Capelle anzugeben, an dem die Kunst des Malers Hervorragendes geleistet hat. Der Altar war im Mittelalter jene bevorzugte Stelle der Kirche, wo die verschiedenen Zweigkünste sich brüderlich die Hand reichten, um hier das Grossartigste zu leisten, was sie im Dienste des Höchsten hervorzubringen vermochten. Auch in der Katharinen-Capelle auf Karlstein offenbart sich ein einheitliches Zusammenwirken der Künste, um die Opferstätte auf's Würdigste auszustatten. Der Architekt hat nämlich seinen Altarbau so eingerichtet, dass sich möglichst viele Flächen ergaben, deren Decoration er dem befreundeten Maler übertrug. Es befindet sich nämlich an der Stirnwand der Capelle, wie es unsere Abbildung auf Taf. V andeutet, eine sehr schmale Altarmensa von gewöhnlicher Höhe, die nur mässig an der Abschlusswand hervortritt. Die hinter dem Altar befindliche Wandfläche ist nischenförmig im Spitzbogen ausgewölbt, so dass in dieser ziemlich stark vertieften Nische das Altarkreuz und die beiden Lichter füglich Platz finden konnten.

Die vordere Seite des Altartisches scheint auf einen niedern Sockel von Holz berechnet gewesen zu sein, indem die Malereien und Vergoldungen erst in einer ziemlichen Höhe beginnen. Die Malerei auf der Vorderseite der mensa, die hier gleichsam die Stelle des Antipendiums vertritt, ist, wie es unsere Abbildung auf Taf. V nur skizzenhaft andeutet, von hohem kunstgeschichtlichen Werthe und weist auf einen bewährten Meister hin, der mit den Überlieferungen der ererbten byzantinischen Formen durchaus gebrochen hatte. Zugleich verräth derselbe in seiner Composition ein unverkennbares Streben nach Naturwahrheit und Individualisirung, die mit einer grossen Gefühlswärme und Tiefe der Auffassung verbunden ist. Die Darstellung veranschaulicht die Kreuzigung des Heilandes auf Golgatha; zur Rechten des Kreuzes steht die mater dolorosa, umgeben von den weinenden Frauen; zur Linken erscheint der Lieblingsjünger Johannes, und erblickt man im Hintergrunde die Gruppe der Kriegsknechte und an deren Spitze den Hauptmann Longinus. Der unbekannte Künstler, welcher offenbar einer deutschen und keineswegs italienischen Malerschule angehörte, hat mit einem geringen Aufwande von Mitteln seine seelenvolle Darstellung auf einem dünnen Überwurf von Cement in einer solchen Durchsichtigkeit, Frische und Weichheit der Farben ausgeführt, die trotz der Unbilde der Jahrhunderte heute noch ihre volle Wirkung bewährt haben. Die Farbenharmonie, die der Künstler seinem Bilde verliehen hat, ist theilweise durch Anwendung eines Anhauches von Umbra erzielt worden, der namentlich im XIV. Jahrhundert zur Darstellung der Incarnationstheile häufig verwandt wurde. Von derselben Meisterhand, die die vordere Seite des Antipendiums in Temperafarben gemalt hat, rührten auch die beiden Standbilder her, die ehemals die beiden schmalen Seitentheile des Altartisches verzierten; heute hat sich und zwar an der Epistelseite des Altares die Figur der heil. Katharina noch erhalten und ist bei einer früheren Restauration das gegenüberstehende Bild an der Evangelienseite durch die Kelle des Maurers ganz verdrängt worden.

Der ziemlich hohe Altartisch wird von einem Monolithen bedeckt, der nach unten hin eine einfache Hohlkehle zeigt und über derselben mit einer Platte nach drei Seiten abgegrenzt ist. Auf der vordern breiten Fläche dieses Altarsteines zeigen sich in vergoldetem Stucco kleine quadratische Ornamente, innerhalb welcher vertieft eingelassene Amethyst-Achate in jener Anordnung und Aufstellung ersichtlich sind, wie es unsere Abbildung auf Taf. V an dieser Stelle andeutet. Die Deckplatte, die nach drei Seiten hin die eben gedachten Verzierungen in vergoldetem Stucco mit dazwischen befindlichen rundgeschliffenen Halbedelsteinen erkennen lässt, setzt sich geradlinig bis in den Tiefgrund der über dem Altare befindlichen Nische fort; dieselbe scheint aus röthlichem Marmor zu bestehen, der auf der Oberfläche nicht polirt, sondern einfach behauen ist. Die Nische selbst ist im Rundbogen, fast hufeisenförmig gehalten. Als äussere Einfassung zieht sich an dieser Nische ein breiter abgekanteter Rand herum, der ebenfalls von vergoldeten Dessins in Stucco eingefasst, quadratische und rundgeschliffene Amethyst-Achate in sich aufnimmt. Die inneren schmalen Seitenflächen der Nische geben auf blauem Grunde die majestätischen Darstellungen der Apostelfürsten Petrus und Paulus zu erkennen, und zwar sind dieselben, was Composition, Haltung und Drapirung der Gewänder betrifft, aus derselben Meisterhand hervorgegangen, die auch die Darstellung der Kreuzigung auf breiter Fläche des Altares geschaffen hat. Als die hervorragendste Malerei der St. Katharinen-Capelle ist offenbar das sitzende Bild der Himmelskönigin zu betrachten, die in der vertieften Altarnische auf einer reichverzierten Sella thront. Zur Rechten dieses schönen Votivbildes kniet (Tafel V) der kaiserliche Erbauer von Karlstein, bekleidet mit den königlichen Insignien. Dem kunstsinnigen Bauherrn Karl IV. gegenüber kniet seine Gemahlin, ebenfalls in königlichem Schmuck. Gleichwie der göttliche Knabe auf dem Schosse der allerseligsten Jungfrau gleichsam zur Erhörung der Bitte dem Kaiser die

Hand darreicht, so ist auch die Madonna in ähnlicher Situation der Gemahlin Karl's IV. zugewandt.

Wir lassen es hier dahingestellt sein, ob in der knieenden Kaiserin die erste Gemahlin Karl's IV., Blanca von Valois, oder aber Anna von der Pfalz, die zweite Gattin, zu erkennen ist. Ohne Zweifel soll in diesem knieenden Votivbilde jene Kaiserin bildlich wieder gegeben werden, die in ähnlichen Zügen in dem Brustbilde über der Thüre (vgl. Fig. 8) zu erkennen ist. Es hat uns scheinen wollen, dass dieses zarte und liebliche Bild der Madonna, umgeben von den beiden kaiserlichen Donatoren in supplicirender Stellung, die Worte „sub tuum praesidium confugimus, Sancta Dei Genitrix" bildlich veranschaulichen solle und dass es von demselben Meister herrühre, der auch die Kreuzigung des Heilandes auf der breiten Fläche des Altartisches in grosser Vollendung ausgeführt hat.

Ehe wir die Beschreibung dieser interessanten Capelle und ihrer inneren schmuckvollen Aussattung vollenden, sei es gestattet, hier noch die Frage zu stellen, welchem Zwecke war dieses besonders kunstvoll verzierte Privatoratorium von Seiten des kaiserlichen Bauherrn gewidmet? Eine glaubwürdige Überlieferung gibt hinsichtlich dieses sacellum's an, dass es der Lieblingsaufenthalt Karl's IV. in jenen Tagen und Nächten gewesen sei, in denen er in gänzlicher Zurückgezogenheit sich dem Gebete und der Betrachtung ausschliesslich gewidmet habe. Die Tradition fügt ferner hinzu, dass er sich namentlich in der Charwoche in völliger Abgeschiedenheit von der Aussenwelt Speise und Trank durch eine Öffnung am Fussboden habe darreichen lassen, und dass auch die nöthigsten Schriftstücke über Staatsangelegenheiten ihm zur Durchsicht und Unterfertigung vermittelst dieser Öffnung, die auch auf unserer Abbildung deutlich zu ersehen ist, zu Handen gekommen seien.

Für ein solches beschauliches Leben in vollständiger Einsamkeit, zu welchem die Gemüthsrichtung des Kaisers und die streng religiöse Richtung der Zeit aufforderte, spricht auch eine kleine Eisenstange unter dem Gewölbe, an welcher früher eine Lampe schwebend befestigt war, die vermittelst einer Öffnung in der oberen Wandfläche von Aussen nach Innen durch einen beweglichen Ring eingeschoben werden konnte. Auch die beiden Stühle, die aus einfachem Holzgefüge als Sitz und Ruhebank vom Kaiser selbst angefertigt worden sein sollen, scheinen den obigen Angaben über die Bestimmung unserer Capelle das Wort zu reden [1]). Selbst die Einrichtung des Altars mit seiner mensa, die heute kein sepulchrum zur Aufnahme von Reliquien und zum Einlasse eines tragbaren Altarsteines erkennen lässt, deutet zur Genüge darauf hin, dass unser reichverziertes sacellum blos als Privatoratorium zur Verrichtung der Hausandacht des Kaisers gedient habe, und dass nur selten in dieser Capelle in den Tagen Karl's IV. das heilige Messopfer gefeiert worden sei. Auch das Vorkommen eines tragbaren Altärchens, bestehend aus einem röthlichen Achat und einer Umrahmung von Holz, in welcher sich nach vier Seiten heute noch Spuren von vergoldeten Minuskel-Schriften befinden, und das auf der Rückseite die Jahreszahl 1515 zeigt, dürfte als Beleg dafür betrachtet werden, dass erst in späterer Zeit dieses sacellum Sanctae Catherinae zur Feier der heiligen Messe durch Auflegung eines altare portatile eingerichtet worden ist.

Eigenthümlicher Weise hat man diese reiche Capelle, die an und für sich schon hinreichend der Mühe lohnte, eine Reise nach Karlstein zu unternehmen, offenbar für jene Besucher eingerichtet, die auf Karlstein „non multum sed multa" finden wollen. So sahen wir noch vor wenigen Jahren, dass das eben erwähnte Tempera-Bild der Madonna in der Altarnische durch verschiedenartige Gegenstände theilweise verdeckt wurde, die am allerwenigsten auf Kunst Anspruch machen konnten. Unter anderen Sachen befand sich damals in dieser Nische ein in Eichenholz geschnitztes Madonnenbild des XV. Jahrhunderts, das ohne die verhüllenden Seidenstoffen aus moderner Zeit an einem anderen, zweckmässigeren Orte aufgestellt, eine grössere Aufmerksamkeit beanspruchen würde. Auch die beiden emaillirten Leuchter aus venetianischen oder Limousiner Schmelzwerkstätten, die der Spätzeit des XVI. Jahrhunderts angehören, verdienen nicht in einer solchen Capelle wie die der heil. Katharina zu Karlstein als Curiosität gezeigt zu werden, zumal wenn der Besucher dieser Capelle noch zu der Annahme verleitet zu werden Gefahr läuft, dass diese modernen eingeschmelzten ceroferalia ebenfalls aus den Tagen Karl's IV. herrühren dürften [1]).

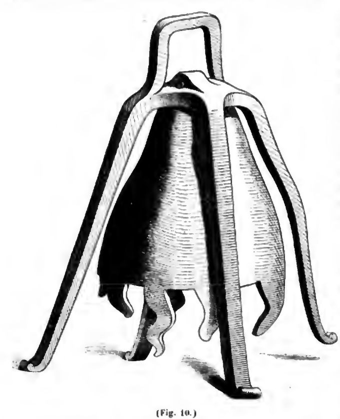
Das einzige interessante Stück, das sich in dieser Capelle, um die Neugierde der Besucher zu erregen, vorfindet, ist eine merkwürdige Klingel, die noch ein höheres Alter als die Zeiten Karl's IV. beanspruchen dürfte. Dieselbe ist gegossen und mit längeren Zähnen nach unten hin versehen; der eine dieser Zähne mündet in eine Spitze aus, der andere ist schlangenförmig gewunden. Dieses tintinabulum, das wir beifolgend unter Fig. 10 bildlich veranschaulichen, hängt in einem eisernen Dreifuss und hat das Ganze eine unkünstlerische Form, die für das hohe Alter dieser eigenthümlichen Handglocke bezeichnend ist [2]).

[1]) Sollten diese aus einfachen Hölzern zusammengefügten Stühle wirklich carolinischen Ursprunges sein, so muss man annehmen, dass dieselben mit Polstern belegt und vorher mit seidenen Decken umhängt und verdeckt worden seien. Solche Bedeckungen werden in alten Inventaren scamnalia, auch dorsalia, stragula genannt.

[1]) Auch begreifen wir nicht, wie man den unbedeutenden und unschönen Trinkbecher aus dünn gepresstem vergoldeten Silber, ebenfalls aus der Spätzeit des XVII. Jahrhunderts stammend, in diesem Heiligthum von solcher Schönheit und Pracht hinstellen konnte.

[2]) Glöckchen in ähnlicher Form, jedoch in bedeutend kleinerer Ausdehnung, fanden wir in einigen Kirchen Süddeutschlands, jedoch immer nur drei oder vier als „Dreiklang" unter einer grösseren Schale vereinigt.

Im Interesse dieses wundervollen Heiligthumes, das wir eben in kurzen Zügen geschildert haben, wäre es zu wünschen, dass man an anderer Stelle der Burg die eben gedachten kleineren Gegenstände passend aufhebe, und die

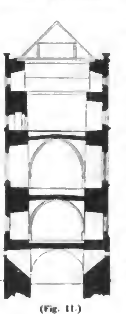


(Fig. 10.)

Aufmerksamkeit der überraschten Besucher nicht auf Gegenstände von unbedeutendem Kunstwerthe an einer Stätte gelenkt werde, die im österreichischen Kaiserstaate nicht leicht ihres Gleichen finden dürfte. Dasselbe muss auch von zwei grossen eichenen Querhölzern gesagt werden, die der Länge nach die St. Katharinen-Capelle entstellen und an welchen zwei kolossale Fussfesseln von Eisen befestigt sind, von denen die Tradition unverbürgte Angaben vorzubringen weiss. Noch fügen wir hinzu, dass sogar der schmale Gang, der, in die Mauerdicke eingelassen, den Zutritt zu der Katharinen-Capelle eröffnet, früher mit kunstreichen figuralen Malereien aufs reichste ausgestattet war; auf diesen Wänden von behauenen Steinen findet man heute noch bedeutende Überreste von Malereien, die der näheren Betrachtung werth sind. Auch sieht man, dass die Wände dieses Ganges als eines Vorgemaches mit geschliffenen Amethysten und Achaten reich ausgelegt waren. Dieser Vorraum ist durch eine schwere eiserne Thüre von der Stiftskirche getrennt und liegt die Vermuthung nahe, dass Karl IV. sich in dieses Vorgemach zum Ausruhen zurückzog, wenn er, in der Katharinen-Capelle, wie es die Tradition will, auf längere Zeit abgesondert war. Wir verlassen jetzt jenen Theil der Burg, der durchaus eine kirchliche Bestimmung hatte und durch eine Brücke mit jener Abtheilung des Schlosses in Verbindung stand, wo der Kaiser seine Wohngemächer hatte.

Es ist zu beklagen dass die äussere Bedachung dieses zuletzt besprochenen Baucompartimentes bei der letzten Restauration eine so unglückliche Form erhalten hat, die mit den übrigen architectonischen Theilen der Kaiserburg nicht im mindesten im Einklang steht. Unsere Beschreibung wird sich im Folgenden mit dem vierten Baucomplex, nämlich mit jenem kolossalen Thurmbaue befassen, der vereinzelt und von den andern Bauten getrennt, auf dem höchsten Punkte des Felsens sich befindet, auf welchem das Schloss Karlstein angelegt ist. Derselbe erhebt sich, in fünf Stockwerke abgetheilt, bis zu einer Höhe von 121 Fuss und ist auf seiner Spitze bei früheren Restaurationen mit einem nicht glücklich proportionirten Treppengiebel versehen worden, der mit den übrigen Formen dieses kolossalen Wachtthurmes in keiner Beziehung steht.

Wie an ähnlichen Schlossthürmen in verwandter Anlage, zeigt dieser Thurmkoloss in seiner primitiven Gestalt nach oben kein Bestreben sich zu verjüngen, sondern seine Mauern mündeten ehemals in Zinnen aus, hinter welchen die Ritter und Vertheidiger einen gesicherten Standpunkt hatten, wenn es darauf ankam, bei höchster Nothwehr dieses letzte und festeste der Bollwerke des Schlosses zu vertheidigen. Der Thurm hatte diesem seinem Zwecke gemäss oben ein flaches mit Blei belegtes Dach, und wurde der Ablauf des Wassers in der Regel vermittelst zierlicher in Eisen gearbeiteter Wasserspeier, die weit hervorragend einen natürlichen Abfluss bildeten, bewerkstelligt. Das Kolossale dieses Thurmbaues, dessen Querprofil wir beifolgend unter Fig. 11 veranschaulichen, tritt noch mehr in die Augen, wenn man bedenkt, dass derselbe ein oblonges Quadrat von 85 Fuss Länge, und 57 Fuss Breite bildet. Die Dicke der Mauern beträgt in den untern Etagen durchschnittlich 13 Fuss. Bis zum dritten Geschosse legt sich am Thurme selbst ein vorspringendes Stiegenhaus an. Beim dritten Geschosse jedoch ist der Stiegengang in einer Breite von $3^1/_2$ Fuss sogar in der Mauerdicke angebracht, woraus also hervorgeht, dass die Mauerdicke nach obenhin noch immer sehr beträchtlich sein muss. Zu dem Thurme selbst gelangte man ehemals nur durch eine Zugbrücke mit zwei Thoren, die zu Rudolf's II. Zeit bei Gelegenheit einer ziemlich durchgreifenden Wiederher-

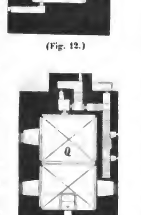


(Fig. 11.)

herstellung im Geschmacke der nüchternen Renaissance mit noch viel andern Eigenthümlichkeiten und architektonischen Einzelheiten beseitigt worden sind. Dieser Thurmbau mit seinen festen Mauern, der noch Jahrhunderte Trotz bieten kann, trug die doppelte Bestimmung, nicht nur ein unbezwingliches Bollwerk gegen stürmende Feinde zu sein, sondern auch in seinem Innern und zwar in seinem vierten Geschosse jene prachtvolle Capelle in sich aufzunehmen, die dem Andenken aller Heiligen gewidmet, heute noch als die grösste wohl erhaltene Burgcapelle des XIV. Jahrhunderts bezeichnet werden kann. Nur im Vorübergehen wollen wir auf die übrigen Abtheilungen des Thurmes, die nur ein geringes architektonisches Interesse bieten, hinweisen, und bemerken daher, dass die untersten Theile des Thurmes (vergl. den Grundriss unter Fig. 1) mit kolossalen Kreuzgewölben bedeckt, der Tradition nach als Gefängnisse oder „Gerichtsstätten" gedient haben mochten.

Dass diese unteren Räume bereits in den Tagen des kaiserlichen Erbauers zu Gerichtsstätten gedient haben sollten, will uns nicht einleuchten, zumal in diesem ebenerdigen Theile ein geräumiger Kamin sich befindet mit schön profilirten Kragsteinen, auf welchem der Rauchmantel ehemals ruhte; dieser Kamin scheint anzudeuten, dass diese Räume zur Zeit Karl's IV. wohnlich eingerichtet gewesen sein müssen. Im zweiten Stock befanden sich abermals zwei grössere Gemächer, die heute noch mit dem Namen „Berathungs-Säle" bezeichnet werden. Diese gewölbten Säle, die wir zur Seite unter *P* (Fig. 12) im Grundrisse bildlich wieder geben, entbehren heute jener Capitäle, auf welchem ehemals die kräftig profilirten Gurten des Gewölbes ruheten. Dieselben scheinen gewaltsam abgeschlagen worden zu sein. Im dritten Stockwerke befindet sich endlich jene Capelle, die für den Geschichtsforscher, mehr aber noch für den Archäologen das grösste Interesse bietet, indem hier nicht nur Architectur, sondern vornämlich die Tafel- und Wandmalerei aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts eine solche Höhe der Entwickelung erreicht haben, welche heute noch gerechtes Staunen erregt. Diese grossartige Capelle, deren Grundriss unter *Q* (Fig. 13) veranschaulicht wird, nimmt den ganzen Raum des dritten Stockwerkes ein und ist durch ein reich vergoldetes und verziertes Gitter in zwei gleiche Hälften getheilt. Die Hälfte, in welcher sich der Altar befindet, ist unstreitig jener Theil, der als engerer Chor betrachtet wurde, und innerhalb welchem in reich verzierten Behältern sich ehemals eine grosse Menge der verschiedensten Reliquien befanden.

(Fig. 12.)



(Fig. 13.)

Wir haben auf Tafel IV das reich ausgestattete Innere dieser Capelle veranschaulicht und verweisen desswegen bei der folgenden Beschreibung auf diese Abbildung. Der Eintritt in den secreten, durch das Eisengitter abgetrennten Theil war Keinem gestattet und durften auf dem Altare nur Bischöfe und der Dechant von Karlstein, gemäss einer besondern Urkunde des Prager Erzbischofs Arnost von 1357, das heil. Messopfer celebriren. Auf jeder Seite im engeren Chorraum befindet sich in der Mauerdicke je ein Fenster, das durch einen Stab in zwei Theile getheilt wird und nur oben eine einfache Bekrönung im gothischen Sprossenwerk zeigt. Diese gegenüberstehenden Fenster sind heute mit gewöhnlichem Glas ausgefüllt, das aus dem XVII. Jahrhundert grösstentheils herzurühren scheint. Glücklicherweise hat sich noch ein kleiner Rest jener interessanten Fensterverglasung erhalten, aus jenen Zeiten stammend, in welcher diese Prachtcapelle kühn ihres Gleichen im deutschen Reiche suchen konnte. Diese Fenster stimmten in ihrer ehemaligen Verglasung hinsichtlich ihres Materials vollkommen mit dem Schmucke der geschliffenen Steine überein, mit welchem die Wände der Capelle theilweise bedeckt sind. Man erblickt nämlich in unregelmässigen Quadraturen in ziemlich starken und dichten Verbleiungen kleinere Edelsteine, durchschnittlich rund gehalten. Diese Edelsteine, meistens Krystalle, Amethyste, abwechselnd mit durchsichtigen Bernsteinen, sind auf der innern Seite der Fenster glatt geschliffen und war hier auch die Verbleiung stark vergoldet. Wenn auch heute nur noch ein kleiner mangelhafter Bruchtheil dieser merkwürdig gestalteten Fenster sich erhalten hat, so dürfte derselbe doch genügen, um sich einen schwachen Begriff machen zu können, von welcher ausserordentlichen Gesammtwirkung diese heilige Capelle auf Karlstein in jener Zeit gewesen sein muss, in welcher mit der überreichen Vergoldung und gänzlichen Ausmalung der Wandflächen und Gewölbe auch der magische Lichteffect dieser mit Edelsteinen ausgefüllten Fenster im Einklang stand.

In der zweiten Hälfte der Capelle befindet sich, nach der Epistelseite des Altars hin, rechts beim Eintritt noch ein drittes Fenster, das jedoch keine Spur seines ehemaligen eigenthümlichen Reichthums zeigt.

Unsere Capelle, die ehemals den Namen „sacellum sanctae Crucis" führte, wird von zwei grossen Kreuzgewölben überspannt und es befindet sich unmittelbar unter dem Stirnbogen, der die beiden Gewölbe gegenseitig in Verbindung setzt, das auf Taf. IV abgebildete Eisengitter, dessen unterer Theil 7 Fuss Höhe hat bei einer Länge von 25 Fuss. Die kräftig gehaltenen Gurtungen und Rippen, in welchen die Gewölbkappen ruhen, sind einfach

profilirt und münden in der Mitte in einen runden Schlussstein aus. Diese Schlusssteine zeigen heute keine sculpturischen Verzierungen. Unserer Vermuthung nach waren diese Schlusssteine der Gewölbe früher mit einer in Silber getriebenen, mit Edelsteinen verzierten vielblätterigen Rose ausgestattet. Später erst scheinen Ornamente von Glas mit Vergoldung nach Entfernung der kostbaren Schlusssteine ärmlich hinzugefügt worden zu sein. Auch sämmtliche Gurtungen waren ehemals reich vergoldet und stellenweise mit rundlich gegossenen Glasplasten besetzt, die in einer Gyps- und Stuckmasse eingelassen waren. Sämmtliche Gewölbkappen sind sehr sinnreich, wie es selten vorkommen dürfte, in einer Weise ornamentirt, dass hierdurch das Firmament mit seinen glänzenden Sternen nachgebildet wird. Es befinden sich nämlich auf allen acht Kappen hohlgegossene halbrunde Glaskugeln von geringer Tiefe und noch geringerer Dicke des Glases, die, in geraden Linien geordnet, nach kleinen Zwischenräumen in den nassen Bewurf der Gewölbkappen eingelassen und befestigt worden sind. Nach unserem Dafürhalten hat man diese Gläser, die in ihrer Weise viel schöner und glänzender, jedoch weniger kostspielig sind als unsere heutigen in Kirchen angebrachten Sterne von vergoldetem Blech, in einer Weise präparirt, dass man das Innere dieser Halbkugel leicht versilberte und unmittelbar darauf einen starken gelben Firniss setzte, wodurch das glänzende Silber einen dauerhaften Goldschein erhielt. An den vier Seiten dieser Capelle entlang erblickt man gleichsam als reich verzierte Sitzbänke im Ganzen 14 schmälere und 13 breite Truhen. In diesen arcae waren ehemals nicht nur die wichtigsten Staatsurkunden und Privilegien des Königreichs Böhmen, sondern auch eine Menge von Reliquien, meistentheils in kostbarer Fassung, niedergelegt. Sämmtliche Truhen sind einfach gehalten und mit Eisenbeschlägen versehen, die als Verzahnung überall die Lilienverzierung zeigen.

Nach der Analogie eines primitiven Verputzes, wie derselbe sich noch an der steinernen Mauerwand in der Fensternische zur linken Seite des Altars erhalten hat, waren auf der glatten Fläche oberhalb dieser Truhen als ornamentale Sockel mehrere quadratisch und eckig geformte Edelsteine als Carneole und Amethyste durch Malerei imittirt, wie sich dieselben in der Wirklichkeit im oberen Theile der Mauerfläche heute noch erhalten haben. Auch mochten bei grösseren Festlichkeiten diese Wandflächen unmittelbar über den Truhen mit reich gewirkten Teppichen behängt worden sein.

Über diesem Untertheil als Sockel zieht sich an allen Wandflächen fortlaufend in einer mässigen Höhe eine Lichterstange mit kleinen aufrechtstehenden Eisenzacken *(ceroferalia, cerostati)*, auf welchen bei feierlichem Gottesdienste mehr als 1330 brennende Wachskerzen aufgestellt werden konnten. Dieses eiserne Geländer zur Aufnahme von Lichtern hatte den Zweck, den Effect noch bedeutend zu vermehren, den die vielen Kerzen durch ihren Reflex in den dahinter befindlichen grossen geschliffenen Amethysten und Carneolen hervorbrachten, mit welchen der zweite Theil der Wandfläche gleichmässig verziert ist. Dieses prachtvolle Steinmosaik findet sich auch, wie angedeutet worden ist, bei der Decoration der Wandfläche der St. Katharinen-Capelle vor und ist in gleicher Weise auch an den unteren Mauerflächen der St. Wenzel-Capelle im Prager Dome angewandt [1]).

Bei Einfügung dieser grösseren Steine, die anscheinend zufällig vorgenommen worden ist, hat man dennoch, wie eine näherer Untersuchung ergibt, ein gewisses System eingehalten. Man findet nämlich überall ein grosses lateinisches Kreuz in die stark vergoldete Wandfläche so eingelassen, dass vier grössere Steine die Ausmündung der vier Kreuzarme bezeichnen. Auch im Innern, wo die Balken sich kreuzen, ist jedesmal ein grösserer geschliffener Stein zu ersehen. Die übrigen Theile der Kreuzbalken sind durch geschliffene Steine von geringeren Dimensionen ausgefüllt. Diese Kreuze, die überall gleichmässig zurückkehren, messen in ihrer grössten Länge etwa 12 Decimeter und sind in der Regel aus 10 bis 12 Amethyst-Achaten oder Carneolen zusammengestellt. Die übrigen quadratischen Räume, die sich durch diese Kreuzformation ergeben, sind durch kleine Halbedelsteine so ausgefüllt, dass nach gleichen Zwischenräumen die ganze Wandfläche in der angegebenen Höhe einen solchen Schmuck erhält, dass man in Rücksicht auf diese Steinfügung, von goldener Einfassung umgeben, unwillkürlich erinnert wird an die Mauern des himmlischen Zions, die nach dem Spruche des königlichen Sängers von Edelsteinen erbaut sind. Interessant ist noch die originelle Einfassung dieser unregelmässig geformten Steine in einer eigenthümlichen Stuck- und Kreidemasse. Der äussere Rand eines jeden dieser Halbedelsteine ist nämlich mit einem eingepressten vergoldeten Perlstabe umgeben; die übrigen Zwischenräume zwischen diesen Steinen sind ausgefüllt mit einer vergoldeten Kreidemasse, in welchem immer wieder plastisch hervortretend zu erkennen ist der Versalbuchstab K, offenbar das Monogramm für den kaiserlichen Erbauer Karl IV. Über diesen K prangt überall en stucco die römische Kaiserkrone in jener Gestaltung, wie sie sich über dem Porträte Karl's IV. mehrmals in den Wandmalereien zu Karlstein, dessgleichen auch in der St. Katharinen-Capelle vorfindet.

---

[1]) Wir wissen nicht, wo sonst noch diese originelle, aber geschmackvolle Decoration der unteren Mauerflächen vorkommt, und halten die Vermuthung berechtigt, dass man sich zu einer solchen reichen Ausstattung in Böhmen leicht veranlasst sehen konnte, weil bekanntlich Böhmen bereits im Mittelalter jenes Land war, das aus seinen Bergen die meisten Halbedelsteine förderte. Interessant wäre es zu vernehmen, ob ein solches System der Ornamentation sich auch in Frankreich findet, woher jener Mathias von Arras kam, der als Baumeister Karl's IV. dieseBurg vielleicht nach dem Vorbilde von Avignon gegründet aber nicht vollendet hat.

Ferner ersieht man an einer Wandfläche kleinere in Stuck gepresste deutsche Reichsadler mit daneben befindlichen vielfach verschlungenen Bandverzierungen. Bei den vielen in Masse aufgepressten kleinern und grössern Verzierungen, mit welchen die Holzeinfassungen der Rahmen, Balken, Gurten etc. in dieser Capelle, wo auch der kleinste Raum durch ein entsprechendes Ornament belebt war, verziert sind, finden sich noch verschiedene Thier- und Laubornamente en relief vor, die in der Heraldik des XIV. Jahrhunderts eine grosse Rolle spielen.

Wir unterlassen nicht im Vorbeigehen noch auf vier zierlich gemeisselte Consolknäufe hinzuweisen, die zu beiden Seiten des Eingangs zur Seite der Fensternischen an den Ecken der Wand herausgekragt sind. Diese Ornamente, in einem fein stylisirten Blattwerk gearbeitet (vgl. die Abbildung unter Fig. 14), sind die einzigen Sculpturen, die im Schlosse zu Karlstein sowohl in den Räumen, welche profanen wie religiösen Zwecken dienten, heute noch angetroffen werden.



(Fig. 14.)

Die mit glänzend geschliffenen Halbedelsteinen prachtvoll ausgestatteten mittleren Wandflächen der heil. Capelle schliessen nach oben und unten ab mit einer breiten profilirten Hohlkehle von Holz, die mit matter blauer Farbe angehaucht ist und in welcher stellenweise in Form von Füllrosen abwechselnd heraldische Reichsadler und kleinere Vierpassornamente aufgeleimt sind. Diese Hohlkehle als Abschluss der mittleren Mauerfläche dient der Holztäfelung als Sockel und Untersatz, die darauf im obern oder dritten Theile der Wandfläche folgt. In diesen Quadraturen von Eichenholz ist unstreitig der grösste Schmuck enthalten, den die Kunst der Temperamalerei dieser Capelle verliehen hat, und die durch den Zahn der Zeit glücklicherweise noch nicht so angegriffen ist, dass sie in ihren wesentlichsten Hauptheilen bedeutend Schaden gelitten hätte.

Die Einrahmungen der vielen Bildwerke sind im Äussern mit einer dicken Kreidemase überzogen, in welcher verschiedene gepresste Ornamente zu ersehen sind, die sämmtlich ehemals vergoldet waren, jetzt aber meistentheils abgefallen sind. Zum Schlusse noch die Frage: welches System, welcher einheitliche Gedanke ist den vielen Tafel- und Wandmalereien in der *capella Crucis* zu Grunde gelegt?

Unsere Capelle, im Munde des Volkes „Heiligencapelle" genannt, war von Karl IV. in ihrem heut noch erhaltenen staunenswerthen Reichthume so eingerichtet, dass die vielen Reliquien und Kleinodien würdig verwahrt werden konnten, die er auf seinen vielen Zügen als mächtiger Fürst in Kirchen und Klöstern, bei Bischöfen, Königen und Päpsten angesammelt hatte. Hier sollten sie ruhen und hier ihre bleibende Stätte finden. Um die Überbleibsel so vieler Heiligen geziemend zu ehren, die als hellleuchtende Tugendmuster in dieser Capelle auch für die folgende Generation nach der Idee des Erbauers beigesetzt werden sollten, geziemte es sich diesen Raum durch alle Mittel der Kunst so auszustatten, dass mit Bezug auf seinen inneren von Gold und Edelsteinen strahlenden Reichthum mit Recht der Spruch des Psalms angewendet werden konnte „*nimis honorati sunt amici tui, Deus*. Welche Ausstattung konnte in diesem grossartigen architektonischen Reliquarium geeigneter erfunden werden, als wenn die hervorragendsten Repräsentanten der Chöre jener Heiligen in Brustbildern dargestellt wurden, wie sie die Ecclesia triumphans bildend, in der grösseren Litanei gruppenweise namhaft gemacht werden. Bei dieser umfangreichen Aufgabe, die dem ausführenden Künstler gestellt war, hatte er sich noch immer ein gewisses Maass von Freiheit bewahrt, um in den verschiedenen Coetus der heiligen Martyrer, Bekenner, Jungfrauen etc. vorzüglich die Bilder jener Heiligen mit Vorliebe darzustellen, von welchem kleinere Überreste in dieser heiligen Capelle beigesetzt werden sollten.

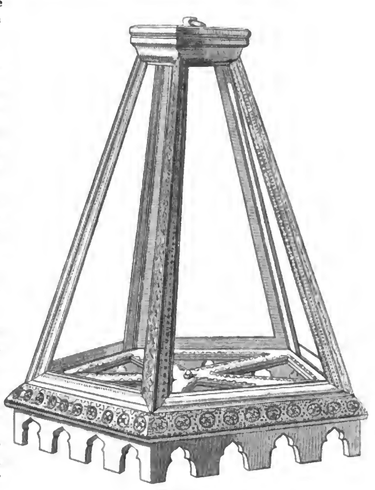
Im Hinblick auf den engen Raum, der uns für die vorliegenden kurzen Mittheilungen über die bauliche und ornamentale Bedeutung des Schlosses Karlstein noch offen steht, befürchten wir mit Grund, zu ausführlich zu werden, wenn wir es im Folgenden auch nur in kurzen Zügen versuchen wollten, die verschiedenen Gruppen jenes Paradieses von Heiligengestalten mit Namen näher zu kennzeichnen und den kunsthistorischen Werth jener Tafelmalereien nur annähernd zu präcisiren, welche die Wandflächen der Heiligen-Kreuz-Capelle zu Karlstein schmücken. Auch ist bereits früher von sachverständiger Seite der hohe Werth der vielen Temperamalereien eingehend gewürdigt worden, die für die geschichtliche Entwickelung der Malerei diesseits der Berge von grösster Bedeutung sind [1]).

[1]) Dem verdienstvollen Al. Primisser, dessen Leben und Wirken sein Amtsnachfolger der jetzige Custos der k. k. Ambraser-Sammlung, und kaiserl. Rath J. Bergmann, in dem neuesten Bande des Wiener Alterthum-Vereines von 1861 unter der Überschrift: „Die fünf Gelehrten Primisser" treffend geschildert hat, gebührt das Verdienst, bereits im Jahre 1824 in den Wiener Jahrbüchern, Bd. XXVII, Anzeigebl. S. 33 — 53 die Malereien Karlsteins und insbesondere die Bilder der heil. Kreuz-Capelle eingehend beleuchtet zu haben unter der Überschrift: „Über die alten Gemälde im Schlosse Karlstein bei Prag."

Nachdem bereits im Jahre 1808 Friedrich Schlegel in bekannter geistreicher Weise sich über die hohe Bedeutung der Karlsteiner Malereien eingehend geäussert hat, erübrigt es noch auf einen bis jetzt leider nicht erfüllten Wunsch des ebengedachten berühmten Autors hinzuweisen, dass nämlich, ähnlich dem Werke über Compo santo, ein umfangreicheres Bildwerk über die Karlsteiner Meister und ihre Schöpfungen baldigst veranstaltet werden möge. Was in den Tagen v. Schlegels aus mehreren Gründen ein frommer Wunsch geblieben ist, das liesse sich bei der wissenschaftlichen Rührigkeit und Thätigkeit, die allenthalben in Böhmen zur Erforschung und Beschreibung der Landesmonumente herrscht, heute leichter bewerkstelligen, zumal bei der hohen Entwicklung des Farbendruckes auch die Mittel zur Herstellung eines solchen nationalen Werkes sich leichter erschwingen liessen [1]).

Nachträglich machen wir noch, bevor wir von Karstein und seiner heiligen Kreuz-Capelle Abschied nehmen, auf ein originelles Mobilarstück aufmerksam, das unter den Gebrauchsgeräthschaften des XIV. Jahrhunderts heute ohne Parallele dastehen dürfte. Es ist dies nämlich eine kleine Laterne, die an einem Gewölbstein unserer Capelle schwebend befestiget ist. Wir lassen hier in verkleinertem Maassstabe eine getreue Copie dieser Leuchte unter Fig. 15 folgen und bemerken hinsichtlich ihrer formellen Gestaltung in Kürze, dass dieselbe im Fünfeck angelegt ist und eine solche Einrichtung hat, dass sowohl nach den 5 aufrecht stehenden Seiten, als auch nach unten hin der Lichtschein sich verbreiten konnte. Sowohl in den Füllungen des Bodens als auch in den quadratischen Spiegeln scheinen ehemals übereinstimmend mit dem reichen Steinschmucke der Wandflächen grössere Scheiben von geschliffenem Bergkrystall gewesen zu sein.

Diese Laterne, in welcher ehemals ohne Zweifel eine Einrichtung sich befand zur Aufnahme eines Öldochtes, ist aus Eichenholz construirt und in ihrer Ganzheit mit aufgeleimten Plättchen von vergoldetem Stuck in ähnlichen Formbildungen überzogen, wie solche vergoldete Ornamente auch auf den Einfassungsrahmen der vielen Bildwerke ersichtlich sind. Wir haben vergeblich in älteren Schatzverzeichnissen Umschau gehalten, wie man im Mittelalter solche tragbare Laternen benannte und in welcher Form und Gestalt dieselben Anwendung fanden. Nur in einem Schatzverzeichnisse der von der Kaiserin Kunegunde gestifteten Benedictiner-Abtei Michelsberg zu Bamberg vom Jahre 1483, finden wir einige Laternen verzeichnet, die hinsichtlich ihrer Form mit dem merkwürdigen Geräth von Karlstein Verwandtschaft haben mögen. Daselbst liest man an einer Stelle: „Duas lucernas pro custode manuales; unam lucernam pro venerabili Sacramento; unam lucernam utendam in die palmarum ante Crucifixum". Die letzgedachten Lichtträger scheinen auf einem Stabe befestigt gewesen zu sein; unter den beiden zuerst genannten lucernae dürften kleinere Handlaternen angedeutet werden, vielleicht von ähnlicher Form, wie die in Abbildung unter Fig. 15 veranschaulichte. Auch im



(Fig. 15.)

Glossarium von Ducange werden ad vocem „laterna" oder „lanterna" einige solcher Gebrauchsgeräthschaften namhaft gemacht.

1) In neuester Zeit hat ein anderer bewährter Forscher der böhmischen Alterthümer, Prof. Wocel, in den Památky sich über die Bedeutung und die künstlerischen Leistungen der Karlsteiner Meister eingehend verbreitet. Diese gelehrte Arbeit führt den Titel: St. Katharinen-Capelle auf Karlstein.

Über drei alte Stammbücher des Laibacher Museums,

beschrieben von Peter von Rádics, k. k. Professor zu Laibach.

Mit einem Vorworte über den Werth und das Interesse solcher Stammbücher nebst biographischen Notizen über die aus denselben ausgewählten Personen.

Von Joseph Bergmann.

In Folge einer Aufforderung Seiner Excellenz des Herrn Präsidenten der k. k. Central-Commission, Freiherrn v. Czoernig, die vom Landesmuseum in Laibach eingesandten Stammbücher der drei Edelleute, mit Namen: I. Adam Wagn v. Wagensperg; II. Johann Georg Freiherr von Lamberg und III. Sigmund Gablkhover von Gabelkhoven mit einem Vorworte über den Werth und das Interesse der Stammbücher, besonders des XVI. und XVII. Jahrhunderts, einzugeleiten, erlaube ich mir zu bemerken, dass solche Stammbücher der k. k. Central-Commission und ihrem Zwecke, dessen mögliche Erreichung sie anzustreben hat, ungleich ferner abliegen als Grabdenkmale und Grabsteine mit ihren Inschriften, deren Werth wir in den „Mittheilungen". 1857, Nr. 6 und 7 besprochen haben.

Grabdenkmale und Grabsteine mit ihren Epitaphien, besonders aus früheren Jahrhunderten, in welchen man keine, oder nicht sorgfältig geführte Sterbebücher hatte oder dieselben im Laufe der Zeit zu Grunde gegangen sind, dienen nicht allein als wichtige Quellen der Geschichte einzelner Familien, sondern auch als Denkmale gleichzeitiger Kunst und Technik, und erheischen als solche alle Aufmerksamkeit und Schonung bei Abtragungen, Um- und Neubauten von Kirchen, Capellen und Friedhöfen von Seite der Seelsorger und Gemeindevorsteher, bevor man sie völlig zu Grunde gehen lässt.

Stammbücher sind jedoch in anderem Betracht von Werth und manchmal von nicht geringem Interesse. Es gewannen nämlich in früheren Jahrhunderten unsere nach Ausbildung in Wissenschaften und Sprachen, wie auch nach Weltkenntniss strebenden jungen Männer, besonders vom Adel, dieselben hauptsächlich durch Reisen und den Besuch auswärtiger Universitäten. In alter Zeit bezogen diese Jünglinge die italienischen, so Bologna, wo die Rechtsstudien um 1150 erblühten, und Padua; auch nach Montpellier (1189) wanderten Äsculap's Jünger, Theologen zur Sorbonne in Paris (1206) und in späterer Zeit, als die Reformation gewaltig um sich griff, ging der Zug nach der 1502 gegründeten Universität Wittenberg, wo die wissbegierige und neuerungssüchtige Jugend und selbst reifere Männer nicht nur aus allen Gauen Süd- und Norddeutschlands, so aus den zahlreichen Reichsstädten Schwabens (das seit 1457 der Universität Freiburg und seit 1477 der zu Tübingen sich erfreute), aus der Schweiz, namentlich aus der Stadt St. Gallen, wie auch aus den altösterreichischen Landen und Böhmen, sondern auch Hunderte aus Ungarn und Siebenbürgen, ferner aus Italien, Malta, selbst aus Pera und den canarischen Inseln, Frankreich, aus dem britischen Eilande und den nordischen Reichen zusammenströmten [1]). Zu Jena, wo unser Junker Adam v. Wagn in den Jahren 1591 und 1592 weilte, hatte der unglückliche Kurfürst Johann Friedrich durch einen in der Gefangenschaft erlassenen Befehl im Jahre 1548 ein *Gymnasium academicum* gestiftet, das 1558 mit kaiserlichem Privilegium zu einer völligen Universität der Ernestinischen Linie des Hauses Sachsen erhoben wurde, welche bald einen Schöppenstuhl und ein Hofgericht erhielt.

Auch in Strassburg studirten österreichische Edelleute, wie wir aus des Freiherrn Johann Georg v. Lamberg Stammbuche ersehen werden.

Freundschafts-, ja Familienbande oft für's ganze Leben wurden auf diesen Hochschulen geknüpft, man wollte auch in den alten Tagen der Jugend- und Studiengenossen, der Lehrer und anderer Celebritäten und Notabilitäten, mit denen man einstens verkehrte, sich erinnern, man wollte ein bleibendes Erinnerungszeichen, eine *Tessera amicitiae, sodalitatis, hospitalitatis* haben, und hatte an solchen Blättern noch in späten Tagen Genuss und Freude.

Derlei Stammbücher, nun Albums genannt, waren Mode geworden, man schrieb in dieselben poetische und prosaische Stellen aus griechischen und römischen

[1]) Siehe das von mir mitgetheilte Verzeichniss der Jünglinge aus den deutsch-österreichischen Landen, welche vom Jahre 1502—1560 an der Universität zu Wittenberg studirten. Mit einigen biographischen Erläuterungen. Dr. Adolf Schmidl's „Österreichische Blätter für Literatur und Kunst. 1844, Nr. 25—29. So waren daselbst bis 1540 aus dem kleinen Vorarlberg 51 Jünglinge. Besonders zog die Ehrenwürde eines Rectors Magnificus, die man reichen Cavalieren verlieh, diese mächtig an. Diese Würde bekleidete im Sommersemester 1557 der durch seine Sendung nach Constantinopel (1574) etc. berühmt gewordene David Freiherr v. Ungnad, im Jahre 1558 Heinrich Freiherr v. Starhemberg, später Reichshofrath. Im Jahre 1615 war auch daselbst der siebzehnjährige Graf Emerich Thurzo, Sohn des Palatins Georg Thurzo, wegen seiner trefflichen Eigenschaften vom akademischen Senate einstimmig zum Rector gewählt, und vom Kurfürsten bestätigt. Es zogen hundert Vasallen seines Vaters in gleichförmiger Nationaltracht, jeder mit Streitaxt und Schwert bewaffnet, Anfangs zu grossem Schrecken der Stadtbevölkerung aus dem fernen Ungarn dahin, und führten ihren Haidukentanz bei einem glänzenden Feste auf, das der junge Graf gab. Siehe des Freiherrn v. Hormayr Taschenbuch für vaterländische Geschichte, Berlin 1847, S. 169 f.

Classikern, in denen die damaligen Edelleute nach dem Geiste und dem Bedürfnisse ihrer Zeit wohl bewandert waren; ja wir finden auch hebräische aus der heiligen Schrift von Theologen, oder aus Werken neuerer sprachgewandter Humanisten, ferner Verse und Sprüche in der Mutter-, französischen, italienischen und nicht selten in spanischer Sprache, als Spanien durch die Bande des Blutes mit dem Hause Österreich verbunden und noch eine Grossmacht war. Auch gefiel man sich in Versen und Kernsprüchen eigener Schöpfung, welche den kürzern oder längern Verkehr, die gesellige Kameradlichkeit andeuten und beleuchten, diese Stammbücher sind wahre *Itineraria academica*, welche uns die Routen, die Wanderungen dieser geistigen Zugvögel in jener bewegten Zeit überliefern.

Diese Stellen in den Stammbüchern sind bald allgemeinen, bald speciellen nur vom Freundespaare verstandenen Inhaltes über die Freuden der Jugend und wissenschaftliche Bestrebungen, über die bald heiteren, bald trüben Schicksale des menschlichen Lebens, über die Hinfälligkeit alles Irdischen und die unvergängliche Dauer der religiösen, sittlichen und geistigen Güter.

Diese Stammbücher sind vielfältig mit den Wappen der Einschreibenden, bald von eigener, bald von Künstlerhand gemalten[1]), geziert und geschmückt, ferner mit Allegorien, mythologischen Darstellungen, Schwänken, Trachten, sowohl eines ganzen Landes oder Gaues oder einzelner Städte, man findet Damen im vollen Staate und Frauen des Bürgerstandes, auch begegnen wir Gebäuden, Statuen und anderen Denkmalen. Wir gewinnen aus denselben Kenntniss von der Heimath, dem Geburts- oder erworbenen Range, von Titeln etc. und auch die richtige Schreibung von Familiennamen. Sie überliefern uns endlich Autographe oder richtiger Autogramme von Adeligen aller Stufen, von gelehrten Altmeistern, Mitschülern, sowohl Landsleuten als anderer Nationen, die sich auf Hochschulen zusammenfanden oder auf Reisen einander begegneten. Schade, dass man damals die Photographie nicht kannte, welche uns die Bildnisse ausgezeichneter Männer und Frauen überliefert hätte.

Mehrere derlei Stammbücher sahen wir in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, im Johanneum zu Gratz und in anderen Bibliotheken, auch altadelige Familien besassen solche, welche theils aus Sorglosigkeit ihrer Urenkel oder nach deren Erlöschen in fremde Hände gerathen sind. Jene Familien, die noch im Besitze solcher und anderer Denkmale ihrer Ahnen sind, mögen sie voll Pietät sorgsam bewahren oder an Institute gelangen lassen, in welchen sie bewahrt und beachtet werden.

[1]) Da alle diese, zum Theil mit besonderer Schönheit ausgestatteten Wappen nicht von den studirenden Jünglingen gezeichnet und gemalt sein können, so dürften in den Universitätsstädten derlei Wappenmaler ihren Erwerb gefunden haben.

A. Stammbuch des Junkers Herrn Adam Waga von Wagensperg.

Der stark abgenützte und beschmutzte Einband von goldgepresstem Leder mit Holzschnitt, mit Nr. 1001 bezeichnet, zählt numerirte 65 Papierblätter in klein 8°. Auf dessen Vorderseite sitzt in einem rechts und links von Traubenranken gezierten Medaillon die Gerechtigkeit mit dem Schwerte in der Rechten und der Wage in der Linken, unter ihren Füssen CH., die Chiffre des Stampilienschneiders oder Buchbinders. Um den Rand des Medaillons liest man: QVISQVIS · PICTVRAM · LVMINE · CERNIS · TIC (sic pro DIC) · DEVS · EST · IVSTVS · IVSTICAE (sic). — Oben der sächsische Rautenschild, unten der Schild mit den gekreuzten Kurschwertern, den zwei Männer halten. Auf der Rückseite des Bandes gewahrt man gleichfalls in einem Medaillon die geflügelte Glücksgöttin mit ihrem sinewellen (runden) Rade und der Randumschrift: PASSIBVS · AMBIGVIS · FORTVNA · VOLVBILIS . ERRAT. — CERTA · TENAX · QVAE (sic) · LOCO . . .[1]) Oben und unten die beiden sächsischen Wappenschildchen wie auf der Vorderseite. Somit ist dieses Album zu Jena, wo der Junker 1591 weilte, eingebunden worden. Zu Anfang, wo eine spätere Hand vierzeilige Strophen eines bedeutungslosen Gedichtes deutscher, in dermals beinahe verblichener Schrift eingeschrieben hat, sind mehrere Blätter herausgerissen, so gleichfalls in der Mitte und am Ende.

Nach diesen Versen folgt die Abbildung der bekannten Reiterstatue zu Padua, oben mit den mehrfach getheilten Worten: *Il Gatha — melà (sic) à Pad. qual' s'uedde — auanti la Chiesa di s. Anthonio etc.* Im Felde zu beiden Seiten des Unterbaues, auf dem das Pferd steht, liest man 15—91. Dem Erasmus Gattamelata aus Narni, einem ausgezeichneten Feldherrn († 1441) der Republik Venedig, wurde von derselben durch den berühmten Künstler Donatello dieses Denkmal errichtet. Die Grabschrift auf ihn und seinen Sohn Johann Anton in der Capelle des heil. Sacraments s. in Keyssler's Reisen. Hannover 1751. Bd. II, S. 1044. Gattamelata's Porträt verwahrt die k. k. Ambraser-Sammlung Nr. 699.

Nicht ohne Interesse ist auf der Rückseite des Blattes 14 ein Gefecht von Bewaffneten, wahrscheinlich in Padua, dargestellt. Innerhalb eines nächtlich dunkeln Porticus, von dem sechs Bogen sichtbar sind, begegnen sich im Kampfe von rechts und links her in der Mitte je sechs Männer, welche in ihrer bunten Kleidung und in ihrer Bewaffnung mit Helmen, Spiessen und Gewehren (ja einer trägt einen Harnisch und ein anderer einen Schild) mehr Soldaten als Studenten gleichen; hinter diesen rechts (vom Blatte aus) schreitet ein Edelmann mit Sammtbarette in schwarzer

[1]) Richtig und vollständig heisst der Pentameter in Ovid. Trist. V. Eleg. VIII. 16: Et manet in nullo certa tenaxque loco.

Kleidung in gleichfalls spanischem Mantel einher. Ausserhalb des Porticus im Vordergrunde des Bildchens liegen ein Helm und ein Degen auf dem Boden, auf welchem auch starke Blutflecken sichtbar sind. Zwei Männer, wovon einer ganz in Schwarz gekleidet ist, führen zwischen sich einen ungleich kleineren, verwundeten Jüngling in rothem Gewande vom blutigen Schauplatze weg; hinter ihm stürzt ein gelbgekleideter Mann mit dem Eisenhelme auf dem Haupte, den Degen in der Rechten und den Dolch in der Linken, gegen die Kämpfenden im vierten Bogen. Über der ganzen Darstellung liest man im dunkeln Fries des Bogenganges, der dunkelgrau gemalt ist, die Aufschrift: *La questione che intraviena qualche uolta fra i Scolari a Pad. (ova) di notte.* Ob das Gefecht, das ohne Angabe des Jahres hier dargestellt ist, auf den ersten Besitzer dieses Stammbuches einigen Bezug hat, lässt sich dermals nicht mehr bestimmen.

Fol. 16 ist eine *Gentildonna Veneta* in der Mode jener Tage in wenig correcter Zeichnung dargestellt.

Fol. 8ᵇ das v. Wolkenstein'sche Wappen mit den Worten: Hæc Hippolytus L. Baro in Wolckenstain scribebat Nobili ac insigni D. Adamo Wagen cum una uixerent in una domo in perpetuam sui memoriam nunquam delendam Pataui 10 Septembris Anno 160? — Die letzte Ziffer ist beim Einbinden weggeschnitten worden. Da dieser Hippolyt Freiherr von Wolkenstein in keiner Tabelle dieser Familie erscheint, so dürfte er in jungen Jahren gestorben sein.

Da wir auf dem Blatte mit der Reiterstatue Gattamelata's zu Padua die Jahreszahl 1591 lesen, so dürfte dieselbe — wie aus den späteren Einzeichnungen zu schliessen ist — entweder in den ersten Tagen des genannten Jahres oder in den Herbstferien, wenn je Junker Adam v. Wagn von Jena, wo wir zwischen dem 7. August und 4. October 1591 keine Einzeichnung finden, in die ferne Heimath gereist ist, gemalt worden sein. Die letzte Ziffer von der Hand des Freiherrn von Wolkenstein, die leider nicht mehr sichtbar ist, hätte uns wahrscheinlich die Lösung völlig über die Zeit des Aufenthaltes seines Freundes zu Padua geben können.

Es sei dem Vorredner weiter erlaubt, mit Auswahl die vorzüglicheren Namen, welche nach Belieben promiscue in den Blättern des v. Wagn'schen Stammbuches eingeschrieben sind, nach deren Einzeichnung von ihm chronologisch geordnet vorzuführen und die einzelnen Persönlichkeiten mit einigen kurzen Bemerkungen mehr an's Licht treten zu lassen. Aus dem Ganzen ersieht man, welche Anzahl von Cavalieren aus Österreich und Innerösterreich damals (1591—1592) die protestantische Universität Jena besuchten. Wir wollen unsern talentreichen Jüngling auf seiner Reise begleiten.

I. Am 31. Jänner 1591 zeichnen sich vor Adam's Abreise zu Prewald unweit Adelsberg in Krain ein sein Vetter Georg Andreas mit dem Spruche: Deus relinquit neminem (Fol. 17ᵃ), und auf der Rückseite Erasmus Wagn: Deum ama et eum time. — Über die ursprünglich in Krain heimische, nun gräfliche Familie der Wagen v. Wagensperg s. Bergmann's Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österr. Kaiserstaates, Bd. II, 358 ff. Es waren beinahe gleichzeitig drei des Namens Adam Wagn v. Wagensperg. Von einem derselben heisst es ganz kurz, er sei aus Krain und verheirathet gewesen; von einem andern, er habe spanische Kriegsdienste wider den Herzog von Savoyen genommen und sei 1615 im Felde geblieben; ein dritter war vermählt mit Polyxena Gallin (nicht Gallerin), Tochter Balthasar's Gall von St. Irgenberg und der Felicitas Hasiber, der Witwe des Andreas von Werneck, und soll 1614 gähen Todes verstorben sein (vgl. Bucelin. III, 249).

Auch werden vier Erasmus genannt, von denen einer bei Sissek in einem Gefechte mit den Türken von einer Stückkugel getroffen im Jahre 1605 geblieben ist (vgl. Hübner III, 890); ein anderer Erasmus war Landrath in der Steiermark und wurde mit seinen Brüdern von Kaiser Ferdinand II. am 22. October 1619 in den Freiherrnstand erhoben.

II. Comite fortuna. Unter einem ✝ die Worte: Hæc memoriæ, ac amicitiae | ergò scribebat Andreas Gäl|lerus, nobilissimo ac do|ctissimo Juveni, D: Adamo | Wagn in Wagensperg, con|sanguineo suo percharo. Prawaldi, año. 1591. prid: cal. Februarij. Gnad Dier Gott. (Bl. 17ᵈ) Vgl. Nr. VI.

III. Adam von Wagn nahm seinen Weg über Ingolstadt, die herzoglich baierische, katholische Universität, wo am 20. Februar nach Fol. 28 Offo v. Saurau sich einschrieb. Oben: Cicero in Læl: | Satis superque sit cuique suarum rerum cura: alienis nimis implicari molestum est. Im Felde das schön gemalte v. Saurau'sche Wappen; unten: Generis splendore nobilissimo, pietatis, eruditionis, | omniumque virtutum laude ornatissimo Dño Ad|amo Wagn in Wagnsperg in sui scribebat | memoriam Offo à Saurau in Lobming 20 Febr: āō 91 Ingolstadij etc. Offo oder Otto von Saurau war mit Anna Maria Freiin von Rattmannstorf vermählt und erzeugte den Sohn Christoph Alban, der mit Anna Maria Elisabetha Gräfin von Isolani unglücklich vermählt die Tochter Barbara Regina erzeugte, die mit Georg Ehrenreich Freiherrn v. Herberstein verehelicht war. Wissgrill IV, 280 und 517.

IV. Die nächste Einzeichnung ist aus Jena, Fol 9ᵇ. Oben: 15. S. V. T. 91 — ohne Wappen. Unten: Hæc Gundaccarus Baro Polha mb à scribebat 15 die Feb: [1]) IENÆ ad Salam etc. — Wie stimmt dieses Datum in Jena

[1]) Das Bedenken, dass Adam von Wagn am 20. Februar in Ingolstadt und am 15. in Jena gewesen, hebt sich durch die Datirung des Einen nach dem alten und des Andern nach dem neuen Gregorianischen Kalender (1582).

mit dem vorigen in Ingolstadt zusammen? Über diesen Gundaker v. Polheim s. unten Nr. XX.

V. 15—91 Anno. Cic: lib: 10 Epist: Fam: Epistola X. | Is autem, qui vere appellari potest honos, non | invitamentum ad tempu|s, sed perpetuae virtu|tis est præmium. Im gut gemalten Wappen die beiden Dietrichstein'schen Winzermesser. Unten: Hæc commemorabili pietate ac virtute præ|dito D. Adamo Wagn in Wagnsperg | scribebat Maximilianus â Dietrichstain | Archiducatus Carinthiæ pincerna hæ|reditarius in perpetuum amoris et amicitiæ | uinculum Jenæ ad Salam die 26 Feb: Aõ ut sup. Fol. 12. Maximilian, Sohn Adam's Freiherrn von Dietrichstein und der Margaretha Herzogin von Cardona, 1569 geboren, diente erst in Ungarn, ward K. Rudolf's II. geheimer Rath und Kämmerer, später des Erzherzogs Ernst, Statthalters der spanischen Niederlande, Oberststallmeister, Comthur von Calatrava, gest. zu Wien am 29. März 1611 und ruht in der Hofkirche zu St. Augustin. Vgl. Wissgrill II, 243 f.

VI. 1591 | Asperius nihil est, humili(s) dum surgit in altum | D. S. M. | Gemaltes Wappen. Unten: Hæc in perpetuam sui memoriam scribebat | Adamo Wagn in Wagnsperg, consangui|neo suo longe charissimo, Sigismundus Gäller | in Schwanberg Styrus Græcensis. Jenæ ad Salam | die 25. Feb. Anno ut supra. Fol. 17.

1 · 5 : C̄. K. 9 · 1. Jam dudum missâ patriâ oblitusq. tuorum, Quos tibi seu sanguis, siue parauit amor. Ohne Wappen. Unten: Hæc scribebat Johannes Gäller, generoso et antiqua | nobilitate illustri, eruditione, uirtuteque ornatissimo | Juveni. D. Adamo Wagen, amico et fratri| suo charissimo etc. Jenæ ad Salam die 5. Junij Anno ut supra. Fol. 16 *b*.

Die Galler zählen zu den alten Geschlechtern der Steiermark. Andreas Galler war 1558 gleichzeitig mit Friedrich von Holneck, Wolfgang von Christalnigg aus Kärnten in Wittenberg.

Georg, Johann und Sigmund waren Söhne Wilhelm's v. Galler und der Margaretha Wagn in Wagensperg. Von Georg, im Jahre 1571 geboren, verwahrt das k. k. Münzcabinet in Wien eine kleine, rein ausgeprägte Medaille mit der Umschrift: GEORG·GALLER·ZV·SCHWANBERG mit dessen Wappen, nämlich einem Einhorn, oben 1604. ℞. LITERIS·ET·ARMIS·ÆTAT. XXXIII. Grösse 1"2"'; Gewicht: ein Loth, in Silber. — Johann, verehelicht mit Johanna Freiin von Eggenberg, erhält den Freiherrnstand am 4. Juni 1607, und Georg am 1. December 1611 und 1620 das Incolat in Krain. Die ganze Familie ward am 12. Mai 1680 in den Grafenstand erhoben (nach den Adelsacten).

VII. 15—91 | Wappen, im Felde. Unten: Hæc pietate ac virtute præstanti iuueni | Adamo Wagn in Wagnsperg scribebat Jo|hannes Ortolphus Geyman Austrius. Die 22. April. Aõ. 91. — Fol. 18.

Aus dem Geschlechte der Geymann nennen wir vor allen Hanns, zweiten Grossmeister des St. Georgen Ritterordens, durch K. Maximilian I. im Jahre 1513 des heil. römischen Reiches Fürst, gest. am 23. December 1533 zu Gmünd in Kärnten, ruht zu Millstadt. Johann Ortolph Geymann war ein eifriger Protestant und unterzeichnete zu Horn das Bündniss der evangelischen Stände in Österreich und starb, in der Ehe mit Anna Maria v. Kirchberg kinderlos, am 22. Jänner 1620. Wissgrill III, 311.

VIII. 1591. | Pectore amicitiæ maius nec rarius unquam. In der Mitte das schön gemalte Wappen. Darunter: Hæc scribebat Georgius Fridericus L. B. in Herberstain. Ienæ 1 Maij. Fol. 5.

Georg Friedrich Freiherr von Herberstein von der Lankowitzer Linie, Herr zu Krems und Lankowitz in Steiermark, zog nach Österreich, wo er die Herrschaften Gross und Wolfpassing am Wagram gekauft hatte. Er war mit Engelburg von Eitzing († 1627) vermählt und wanderte der evangelischen Lehre wegen nach Nürnberg aus, wo er auch wie seine hochbetagte verwitwete Mutter M. Magdalena Freiin v. Welz lebte und um 1642 starb. Vgl. Wissgrill IV, 266.

IX. 15—91 | Omnibus in rebus sit tibi norma Deus. | W. G. S. G. | Im Felde das schwarze Todtenkreuz, darunter das gemalte Familienwappen. Unten: Haec memoriae et recordationis ergo scribebat Vuolfgang Christophorus à Trautmansdorff Austrius Jenae 19. Maij. — Am Rande von anderer Hand: Die obijt 12. Novembris hora 12. Pom.(eridiana). Jenae ad Salam. 1591. Fol. 10. Dieser Herr von Trautmannsdorf ist in Hübner's Tab. II. 573 f. nicht genannt.

X. 15—91 | . . Lucerna pedibus meis, uerbum tuum Domine. (Psalm. CXVIII. Nun. 105.)

Im Felde das v. Stockhorner'sche Wappen. Darunter: Haec memoriae et recorda | tionis ergo scribebat Leon- | hartus (sic) Stockharnerus à Starein | Austrius Jenae. 19. Maij. Fol. 14.

Die Stockhorner, oder in älterer Zeit Stockharner, sollen aus der Schweiz nach Österreich eingewandert sein. Johann St. war 1385 Herzog Albrecht's III. Mundschenk, und ein anderer Johann, Ritter, 1437 und 1442 Land-Untermarschall. Sigmund besass um 1450 ein Haus in der Walchen- oder heutigen Wallnerstrasse zu Wien; die Gebrüder Martin, Christoph und Leonhard I. verkauften ihr Freihaus in der Herrengasse im Jahre 1527 an Wolfgang Matseeber. Hanns v. Stockhorner zu Starein und Vellabrunn (im Viertel ob dem Manhartsberg) ward statt des erkrankten Christoph von Oberhaimb am 16. Jänner 1590 zum Land-Untermarschall gewählt. Leonhard II., wohl der, welcher (wie die ganze Familie) der evangelischen Lehre zugethan war und in Jena studirte, verkaufte dem Johann Walther am 11. Mai 1606 seinen Getreide- und Weinzehent zu Oberhollabrunn.

Christoph Sebastian St. zu Starein liess sich nebst seinem Bruder Friedrich Adam gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts im Coburgischen nieder und ward 1683 herzoglicher Rath, dann Hofkammer-Director etc. Albrecht Karl St. von Starein, evangelischer Confession, besass noch 1730 das Gut Heinrichs im Viertel ob dem Manhartsberge. Von Franz Adam, geboren am 24. März 1665, sollen alle noch in Württemberg lebenden v. Stockhorner abstammen. (Aus dem niederösterreichisch-ständischen Archive.)

XI. 15—91 | Plato. | Non aurum, non adamas fulget splendidius, | quam bonorum mentes consentientes | . . Aristotel: lib. Ethico. 8. | Nullus eligeret viuere sine amicis, habens omnia alia bona. Im Felde das Wappen der Zinzendorfer. Unten: Nobilissimo D. Adamo Wagn in Wagensperg | haec amicitiae et memoriae ergo posuit Georgius Guilhelmus L. B. in Zinzendorff, Archiducatus | Austriae inferioris Archicynegus hereditarius (d. i. Erblandjägermeister) | 26 Maij. Anno ut supra. Jenae. Fol. 9.

Georg Wilhelm, ein Sohn Hannibals Freiherrn von Zinzendorf und der Agnes Freiin von Hoyos, verwitweten Magerin von Fuchsstatt und Enkel Johanns Freiherrn von Z. und Annens von Hohenembs († 1543), widmete sich dem geistlichen Stande und lebte noch 1614 als Propst zu Eisgarn in Niederösterreich.

XII. Cicero pro Laelio. | Eodem modo erga amicum affecti simus, quo | erga nosmet ipsos et nostra in amicos bene- | volentia, illorum erga nos benevolentia pari- | ter aequabiliterque respondeat. Fol. 27. Im Felde das Familienwappen, nämlich in blauem Schilde steht auf niedrigem rothen Hügel ein Engel in goldenem Gewande mit der rothen Stola, die kreuzweise von dem Hals herabhängt, und weissen Flügeln, die Hände zum Gebete emporhebend; derselbe Engel erscheint wieder auf dem offenen, gekrönten Helme. Unten: Generis nobilitate, virtute, literis morumque elegantiâ | ornatissimo, doctissimo juveni Dno Adamo Wagen | in Wagensperg, amico singulari atque perspecto haec in aeternam sui memoriam, amicitiaeque verae thesseram (sic) asscribere voluit Vitus Achatius Englshofer Austrius, Jenae 6. Junij anno 91.

Die Engelshofer waren nach Wissgrill II, 400, ein gutes in Österreich unter und ob der Enns ansässiges Ritterstandsgeschlecht. Veit Achaz Engelshofer zu Schirmansreut, Jedenstetten und Marbach erschien im Ritterstande bei der Versammlung der niederösterreichischen Stände am 16. März 1615. Er vermählte sich zu Wien am 18. Juni 1606 mit Anna Maria, gebornen von Velderndorf und Witwe des edlen Hanns Stockhorner zu Starein etc., welche ihm den Sohn Georg Sigmund, von dem nichts Näheres bekannt ist, gebar.

XIII. 15—91 | Nobilis est verus, qui mentem moribus ornat, Et virtute viget, clarus ut antè manet. Wappen. Unten: Haec Pilgramus à Frideshaim Austriacus | fratri ac amico suo Adamo Wagen in Wagensperg memoriae causa scribebat Jenae: 6 die Junij. Fol. 26.

Pilgram, im Jahre 1573 geboren, war ein Sohn Johanns Thomas von Friedeshaim (welcher der evangelischen Lehre zugethan war), und unterfertigte als Protestant das Bündniss der evangelischen Stände zu Horn 1608. Er erzeugte mit Benigna von Sachwitz die Kinder Sidonia, nachherige Gemahlin Wolf Christoph's Freiherrn von Thanradl, und Johann Albert und starb 1612. Vergleiche Wissgrill III, 101.

XIV. Agathias. | Deus amat in extrema angustia constitutos, modo non sint improbi. Wappen. Unten: Suae memoriae atque benevolentiae testandae causa scribebat haec Jenae 22. Junij Anno 91 Johann: à Kayn. Fol. 24.

Die Kayn oder Kain sollen aus Meissen nach Steiermark gekommen sein. Von diesem Johann ist nichts Näheres bekannt; Melchior v. Kain war erst des Erzherzogs Ferdinand in Steiermark Hofrath, dann der Kaiser Matthias und Ferdinand II. Reichshofrath. Er war Protestant, dann Katholik und leistete so ausgezeichnete Dienste, dass er bei Kaiser Ferdinand's III. Krönung zu Regensburg (31. December 1636) in den Grafenstand erhoben wurde. Er hinterliess zwei Söhne, deren jüngerer Johann Franz zu Wien am 30. November 1709 gestorben ist.

XV. Vna salus servire Deo: | sunt caetera fraudes. Im Wappen die drei übereinander gestellten schwarzen Hirschhörner im gelben Felde. Unten: Georg. Leopoldus a Landaw | L. Baro in Haus et Rappottenstein. 1591 4 Julij | Jenae. Fol. 1. Auf der Rückseite: Regina Virtutum Pietas. Darunter: Haec Hartmannus à | Landau L. Baro Austri: scribebat Jenae Anno 91.

Die Freiherrn von Landau stammen aus Schwaben, führen die drei Hirschgeweihe im gelben Felde, wie die Herzoge von Württemberg, mit denen sie eines Ursprunges sich rühmen, im Wappen. Jakob v. Landau war Kaiser Maximilian's I. Landvogt in Schwaben, erkaufte von ihm 1506 die Grafschaft und Burg Cilli pfand- und pflegweise und starb in Wien 1526. Dessen Bruder Hannsen verpfändete derselbe geldbedürftige Kaiser im venetianischen Kriege zu Treviso am 15. Juni 1509 Stadt, Schloss und Herrschaft Freistadt im Lande ob der Enns. H. erzeugte mit Margaretha v. Pappenheim drei Söhne und starb 1513. Sein Sohn Georg kaufte 1524 den Sitz zum Haus bei Wartberg im Machlande und 1546 die Veste und Herrschaft Rapotenstein und starb am 16. November 1552. Dessen sechs Söhne, sämmtlich der neuen Lehre zugethan, wurden von Kaiser Ferdinand I. am 19. Juni 1564 in den Freiherrenstand erhoben. Der jüngste aus ihnen, Namens Achaz († 1596), erzeugte mit Sophia Grabnerin zu Rosenburg nebst sieben anderen Kindern den Sohn Georg Leopold, der herzoglich württembergischer Kämmerer und Landhofmeister zu Mömpelgart war, wo er 1619 ledig starb. Sein

jüngerer Bruder Hartmann, der gleichfalls in Jena studirte, starb nicht, wie Baron v. Hoheneck III, 343 sagt, in seiner Jugend vor seinem Vater, sondern empfing nach Wissgrill V, 426 mit seinen Brüdern die Veste und Herrschaft Rapotenstein im Jahre 1598 von Kaiser Rudolph II. zu Lehen, baute 1604 den Schickenhof bei Zwetl etc. Hans Adam, der letzte der Freiherren von Landau, starb 1690, deren Namen und Wappen von Kaiser Joseph I. im Jahre 1708 dem uralten Geschlechte von Hackelberg verliehen wurde.

XVI. Aristoteles. 7. Politicorum. | Θείας δυνάμεως ἔργον, συνέχειν τὸ πᾶν. Das gräflich Schlick'sche Wappen. Unten: Joachimus Andreas Schlik | Comes. Jenae scripsit Anno 1591. 7 Augusti. Darunter von anderer Hand: decapitatus Pragae 1620. — Fol. 2. Dieser Graf Schlick, im Jahre 1569 geboren, ward geheimer Rath und Oberstlandrichter in Böhmen, wie auch einer der Vorzüglichsten, welche den Kurfürsten Friedrich V. zum Könige wählten, und ihn bei dessen Ankunft in Prag empfingen. Später commandirte er die schlesischen Hilfsvölker, wurde nach der Schlacht am weissen Berge gefangen und zu Prag am 20. Juni 1621 enthauptet. S. V. Khevenhüll. Annal. Ferdin. IX. 1308.

XVIII. und XIX. Virtutem sequitur Inuidia | Wappen. Unten: Hæc in memoriam amicitiæ fraternae scripsit | Jenae die 3. Novemb. Anno 1591. | Jacob Grünthaller von Ahrembs-Egg. Fol. 55. Mit diesem verbinden wir Fol. 36: Tacendo spero, et recte faciendo neminem timeo. | Post nubila Phoebus. Wappen. Unten: Amicæ recordationis gratia scripsi | frater fratri 11. Maij Anno 1592. Bernhardt von Pölnitz m. p.

Jacob v. Grünthal trat, wie aus allem erhellet, mit Bernhard von Pöllnitz (geboren 1569) zu Jena in nähere Verbindung, mit welchem er 1594 eine grosse Reise von Frankfurt über Strassburg, durch die Schweiz nach Italien bis Neapel machte und über Kärnten und Krain 1596 nach Österreich zurückkehrte. Darauf diente v. Grünthal in Ungarn auf eigene Kosten, trat um 1600 in kursächsische Hofdienste, ward Hofkriegsrath, Generalcommissär, Landhofmeister der Grafschaft Mansfeld, Commandant zu Sangershausen. Er reichte seine Hand Bernhards Schwester Elisabetha von Pöllnitz, mit der er († 1627) zwei früh verstorbene Söhne und drei Töchter zeugte. Dessen Medaille im k. k. Münzcabinete wollen wir anderwärts beleuchten.

Bernhard v. Pöllnitz stieg in Würden und Ehren empor, ward kursächsischer Kanzler, geheimer Rath und Oberhofrichter zu Leipzig und starb am 5. August 1628. Dieser Herr v. Pöllnitz hat ein interessantes Stammbuch hinterlassen. Dessen zweiter Sohn Hanns Christoph war mit Jakobs v. Grünthal Tochter Elisabeth (geboren 1605) vermählt. (Vergleiche Valentin König's genealogische Adels-Historie. Leipzig 1727. Bd. I, 775 f.)

XX. Pietas fundamentum omnium Virtutum | . Sola Virtus Nobilitat. Wappen. Darunter auf einem Streifen: Maximilian Herr zu Polhaim schrieb diess zu freindlicher gedechtnuss in Jena am 13. Decem. Anno 1591. Fol. 3 und Fol. 7.

15—92. | Ad Rom. VIII. | Si Deus pro nobis: quis contra | nos. Im Felde oben neben dem innerhalb eines goldenen Kreises gemalten Wappen die Worte: Fürcht Gott, gegenüber: Scheuch Niemádt. | Thue recht. Unten: Hæc Gottfridus Baro in Polbaim IENÆ Salanæ scripsit Mense Februario vet. stylo Ao vt S. Mppria etc. Es waren somit in jenen Jahren mit obigem (N. IV.) Gundaker drei junge Polheime zu Jena. Mit den erloschenen Losensteinern und Schaunbergern, dann den Starhembergern, gehören die von Kaiser Maximilian I. am 22. Februar 1507 in den Freiherrnstand und von Kaiser Karl VI. am 12. September 1719 zur Grafenwürde erhobenen Herren v. Polhaim zu den ältesten Geschlechtern des Landes ob der Enns. Weikard v. P. starb 1283 als Bischof zu Passau und ein anderer dieses Namens war Erzbischof zu Salzburg von 1312—1315. Martin und sein Vetter Wolfgang waren Lieblinge Kaiser Maximilian I., beide Ritter des goldenen Vliesses, jener des genannten Herrschers geheimer Rath etc. und Burggraf zu Steyer († 1498), dieser desselben Obersthofmeister und Hofmarschall († 1509), der zwölf Mal im Feidal'schen Turnierbuche erscheint. Weikard, nachheriger Landobrister ob der Enns († 1609), Johann Cyriak († 1582), Andreas Wolfgang (geb. 1557, † 1592) und Sigmund Ludwig († 1622), besuchten die Universität zu Wittenberg und die letzten drei waren Rectoren derselben. (Siehe Denis, Buchdruckergeschichte Wiens. 1782, S. 434.) Der obgenannte Maximilian v. Polheim, im Jahre 1572 geboren, war Sigmund Ludwigs jüngerer Bruder, welcher von 1595—1598 unter Erzherzog Matthias in Ungarn tapfer focht, sich 1599 mit Elisabetha v. Zelking vermählte und am 15. Mai 1616 starb. Über dessen Medaille vom Jahre 1615 im k. k. Münzcabinete zu Wien bei anderer Gelegenheit. Dessen Vetter sind die Gebrüder *a)* Reinprecht (geb. 1570, † 1615), der nach Baron v. Hoheneck II. S. 102. im Jahre 1592 Rector Magnificus zu Jena gewesen ist; *b)* Gottfried, geboren 4. Jänner 1572, ehelichte 1609 Elisabetha, Tochter Hannibals von Ek und starb 1629; *c)* Gundaker (siehe oben Nr. IV), am 4. April 1575 geboren, war anfangs des Erzherzogs Matthias Truchsess, dann der Kaiser Rudolf II., Matthias und Ferdinand II. Rath, Kämmerer, niederösterreichischer Regimentsrath, Hofkammer-Präsident und Reichshofrath etc. und starb am 8. Jänner 1644. Über dessen klippenförmige Medaille ein anderes Mal.

XXI. 1591. — Ohne Angabe des Monats und Tages. Martinus Säckl in Treffen. Fol. 19. In der Mitte des Blattes im ersten und vierten Felde ein weisser, schräg gestellter Sack auf schwarzem Grunde und im zweiten und dritten der schwarze Greif auf weissem Grunde. —

Dies Geschlecht hat nach Herrn Friedrich Pichler's Mittheilung Schloss und Herrschaft Säckel in Kärnten und Gülten in Steiermark innegehabt, wann es das zwischen Ossiach und Villach gelegene Treffen erworben habe, ist unbekannt. In der Pfarrkirche zu Schwamberg in Steiermark befindet sich am Grabstein des Wilhelm Beyerl (Peuerl † 1562) bei der knieenden Gestalt seiner Hausfrau Barbara Sacklin das Wappen dieser Familie.

XXII. I. 5—92. | Innerhalb eines grossen Kreises das vierfeldige v. Salburg'sche Wappen. Darunter: Memoriæ et amicitiæ ergò Nobiliss: rerumque | multorum experto D. Adamo Wagn in Wagns- | perg posuit Joan: Henricus Salburger in Aichperg | Austrius. Die. 4. Maij Ao ut supra. Fol. 29.

Joh. Heinrich v. Salburg, 1544 geboren, trat 1608 von der evangelischen Lehre in den Schoss der katholischen Kirche, ward am 19. November desselben Jahres in den Freiherrenstand erhoben, niederösterreichischer Regimentsrath, kaufte sich mehrere Güter und starb am 15. December 1629. Dessen gleichnamiger Sohn, Freiherr zu Falkenstein, der im Jahre 1592 in Jena weilte, war dreier Kaiser niederösterreichischer Regimentsrath, Kämmerer, vom Jahre 1628 Landeshauptmann im Lande ob der Enns und starb in zwei Ehen kinderlos zu Wien am 5. Jänner 1633. Das Geschlecht wurde am 3. November 1665 in den Grafenstand erhoben. Vom Grafen Gotthard von Salburg, kaiserlichem Hofkammer-Präsidenten († 30. Juli 1707), besitzt das k. k. Münzcabinet eine von Warou schön gearbeitete grosse Medaille, die in Köhler's historischen Münzbelustigungen, Bd. XIII, 89 abgebildet und wo auch die Familie näher beleuchtet ist.

XXIII. Fol. 53. Iuvenal. Satyra 8. (Vers. 19 et 20). Tota licet veteres exornent undique ceræ | Atria, nobilitas sola est atque unica VIRTVS. Drei goldene Ähren in grünem Felde als Wappen.— Nobilissimo etc. observantiæ ergo scribebat haec in sui memoriam Samuel Hasiberus Carniolanus IENÆ 1591. Dieser Hasiber war ein eifriger Protestant, welcher dem Laibacher Bischofe Thomas Crön, dem Krainischen Apostel († 1630), viel zu schaffen machte und endlich auswandern musste. In welchem Grade die oben S. 102, N. I. erwähnte Felicitas Hasiber mit diesem Samuel verwandt war, vermögen wir nicht zu bestimmen.

XXIV. Den Schluss der Inländer machen wir mit Friedrich von Thunn (Fol. 38) mit dessen Wappen und dem Spruche: „Alzeit fröhlich ist unmuglich“, mit der Jahreszahl 15—92. — Constantin von Thun war in Bologna, wo er am 19. März 1618 seinen Namen in das Stammbuch (Fol. 31) Christophs Matthäus Freiherrn von Annaberg und Dornsperg, gleichfalls eines tirolischen Edelmanns, eingeschrieben hat. Das uralte nun gräfliche und in mehrere Linien getheilte, auch in Böhmen heimische Geschlecht hat seine Wiege im Gebiete von Trient auf dem Nonsberge, wo das Schloss Thun oder Thunn (aus dem alten Tuenno) steht. Es gab dem Vaterlande eine reiche Anzahl von Männern, die in hohen geistlichen, Civil- und Militärwürden glänzten. Aus keiner tirolischen Adelsfamilie sind so viele in den Dienst der Kirche eingetreten, als aus der der Grafen von Thun.

Während des Jahres 1591 schrieben mehrere Nichtlandsleute, mit welchen Herr Adam v. Wagn Umgang gepflogen und Freundschaft geschlossen hatte, ihre Namen, von denen wir noch in unseren Tagen mehrere nennen hören, in dessen Stammbuch ein. In dieser Contesseratio, wie sie Tertullian adversus Haereticos cap. 20 nennt, finden wir XXV. Fol. 48. am 30. April Achaz von Jagow mit dem rothen Rade in Wappen; XXVI. Fol. 22. am 16. Mai. Dietrich von Creutzen [1]) aus Meissen mit den Worten: Armis et literis vera paratur gloria.

XXVII. Fol. 51. am 24. Juli Georg von Morsheim; XXVIII. Fol. 31. am 9. August „Hans Centurio Roth von Schreckhenstein“ mit schöngemaltem Wappen. Oben: Venter, pluma, venus, laudem fugienda sequenti und darunter: „Altzeitt fröhlich ist ohnmüglich“. Aus diesem Geschlechte [2]) sind Honorius v. Roth vom Jahre 1760—1785 Fürstabt zu Kempten, und Dr. K. H. Freiherr Roth von Schreckenstein, der Verfasser der inhaltreichen Geschichte der ehemaligen freien Ritterschaft in Schwaben, Franken und am Rhein. 1859.

XXIX. Fol. 32. Am 21. August Johann Truchses à Wetzhausen der Jüngere mit seinem Wappen und dem Motto: Constanter, — sincere; und dem Distichon aus Ovidii Amor. libr. III. Eleg. VIII. 3—4.

Ingenium quondam fuerat preciosius auro,
At nunc barbaries grandis habere nihil.

Ohne Angabe des Monatstages im Jahre 1591 finden wir eingezeichnet XXX. Fol. 54. Caspar von Reitenstein, mit den Worten: Omnibus placere impossibile.

XXXI. Fol. 16. Hanns philips Rusworm zu Fraunpraidtung (aus Franken) mit dem Wappen. Hermann Christoph R. kais. Feldmarschall, ward am 9. Juni 1603 in den Grafenstand erhoben, dann aus Missgunst seiner Neider unvermuthet verhaftet und auf übereilten, später schmerzlich bereuten Befehl Kaiser Rudolf's II. zu Prag enthauptet. (Siehe des Freiherrn von Khevenhüller Annal. Ferdinandei Tom. VI. S. 2921.) Am 25. Febr. 1735 wurde dem Ernst Friedrich und der Dorothea Carolina von Russwurm und Gleichen, genannt von Russwurm, erlaubt Namen und Wappen der ersteren, an jene der letztern überzutragen und mit demselben zu vereinigen.

---

[1]) Über die Familie v. Creutzen und die anderen in diesem Album genannten Edelleute aus Sachsen s. Valentin König's genealog. Adels-Historie in den Chur-Sächsischen und angrenzenden Landen. Leipzig 1727—1736 in drei Foliobänden.

[2]) Über dieses alte Ulmer Patricier Geschlecht s. Weyermann's Nachrichten von Gelehrten und Künstlern der Reichsstadt Ulm. Ulm 1829. S. 430 ff.

XXXII. Fol. 4. Anno 1592. Turpe quidem dictu, sed modo vera fatemur: Vulgus amicitias utilitate probat. (Ovid. ex Ponto Lib. II, epist. III. 7.) Henricus Ruthenus (Reuss). Dominus a Plauen.

XXXIII. Fol. 34. 1592. Wappen. Jost Heinrich von Obernitz aus einem uralten Geschlechte in Meissen, das seit 30. April 1695 im Freiherrenstande blühet.

XXXIV. Fol. 33. Im Jahre 1592 ohne Angabe des Tages in Jena: „Hans Fuchs zu Bimbach" — mit dem rothen Fuchs im Wappen und dem Hexameter: Quo nos cunque trahunt, retrahuntque fata sequamur.

XXXV. Fol. 58. Amantius [1]) ad Haimundum Fuggerum: Nobilis est solus, virtute insignis et arte, Virtus nobilibus clarior una uiris. Ohne Wappen. Hæc | nobilissimo etc., amico ac convictori suo carissimo scribebat Jenæ Fridericus ab Etzdorff Jan. 4. an. Christi 1592. Die Freiherrn von Etzdorff sind eine altadelige Familie in Meissen.

XXXVI. Fol. 37. An. 1592. Friedrich von Lindenaw. Wappen und die Worte: „Alle, die mich kennen, | denen gebe Gott waß sie mihr gönnen".

XXXVII. 25. in Jena. Wilhelm von Wangenheim, in Winterstein mit dessen Wappen und dem Virgilianischen Verse: Discite iusticiam moniti et non temnere Divos.

Als Herr Adam von Wagn zu Anfang Mai 1592 sich anschickte, Jena zu verlassen, trugen noch mehrere Edelleute des mittlern und nördlichen Deutschlands ihre Namen ein, so unter anderen: XXXVIII, Fol. 39. am 10. Mai Johann von Einsiedell mit dem Beisatze: Hæc amico suo familiari, et fratri longe suavissimo Jenâ discessuro reliquit, und den Worten des heil. Bernardus: Loquimur de deo, non quantum volumus, sed quantum possumus, possumus autem tantum, quantum in verbo nobis revelatum est. Über von Einsiedel vgl. Valentin Königl. 280.

Fol. 36. am 11. Mai Bernhard von Pöllnitz. Siehe oben Nr. XIX.

XXXIX. Fol. 41. Am 11. Mai: Hanns Heinrich Schenck, Wappen und Virtus omnia consequitur.

XL. Fol. 35. in Jena am 19. Mai: Andreas Theodoricus à Schleinitz mit dem gezeichneten Wappen und dem Spruche: Vivit post funera virtus. Das Stammhaus Schleinitz liegt bei Lomatsch unweit Meissen, dessen gleichnamiges Geschlecht breitete sich auch in Böhmen aus, wo es zu den ältesten freiherrlichen Familien zählte. Ulrich war angeblich um 1184 Erbschenk dieses Königreiches. Maximilian Rudolf Freiherr von Schleinitz, zu Schluckenau in Böhmen geboren, war von 1655—1675 der erste Bischof zu Leitmeritz, wo er seinem Klerus im Jahre 1674 die sogenannte „Schleinitzische Kirchenordnung" gab. Näheres über dieses Geschlecht in des Freiherrn von Bretfeld: Umriss einer kurzen Geschichte des Leitmeritzer Bisthums. Wien 1811. S. 22—34.

XLI. Fol. 45, schrieb am 7. Juni 1592 zu Leipzig sich ein Gerhardus à Kaas Danus mit dem Spruche: Spes mea Christus.

XLII. Fol 47. Zu Prag am 16. Juni Casparus à Schwin deren Linonus mit dem Wappen und den Worten: Ex amaro ✠ dulce ✠

XLIII. Fol. 19. b. Finden wir unsern Junker v. Wagn in Wien, wo am 29. Juli 1592 sich eingeschrieben hat: Hanns Adam Gayer von Osterberg mit den Sprüchen: Glückh hat Neidt — und „Amoresenza ultero" — Dieser Gayer von Osterberg, richtiger von Osterburg, Herr zu Inzersdorf am Wienerberge, Lehstorf etc., war im Jahre 1607 Ausschuss des Corpus Evangelicorum im Lande unter der Enns und unterzeichnete das Bündniss der protestantischen Stände zu Horn 1608 u. s. w. Vgl. Wissgrill III, 296.

b) (Über das Stammbuch des Freiherrn Johann Georg von Lamberg im nächsten Hefte.)

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

***Wien.** In Zeiten eines regen politischen Lebens fehlt es nicht an zahlreichen Vorschlägen zu Reformen und zwar nicht blos auf dem Felde der Politik, sondern auch auf jenem der Wissenschaft und Kunst. Selbst Institute und Vereine, die mit den Bestrebungen der Gegenwart nichts gemein haben, sondern mit demselben in einer fernen Vergangenheit wurzeln, werden in die allgemeine Bewegung der Geister hineingezogen. In einem bestimmten Sinne ist dies wohl nicht anders möglich und dieser Einfluss wird — richtig und besonnen in Anschlag gebracht — auch seine wohlthätige Wirkung auf die Entwickelung dieser Institute und Vereine nicht verfehlen. Aber er kann auch entschieden schädlich und nachtheilig einwirken, wenn durch heissblütigen Eifer die Organisation solcher Institute und Vereine derart untergraben wird, dass deren Existenz ernstlich bedroht wird. So hat man auch in jüngster Zeit an dem Wiener Alterthumsverein den Ruf ergehen lassen, sich seiner Aufgabe in einem grösseren Maasse als bisher bewusst zu werden. Männer, an deren guten Willen für das Beste des Vereines, an deren Kenntniss der Verhältnisse nicht zu zweifeln ist, haben dem Vereine Rathschläge ertheilt, die aber einer sorgfältigen Prüfung bedürfen.

Eine scharfe Kritik hat der Verein in einem — mit der Überschrift „Ein Wort an den Wiener Alterthumsverein" versehenen Artikel der „Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben" (Beilage zur Wiener Zeitung von 8. März) erfahren. Der Verfasser des genannten Artikels geht von der Betrachtung aus, dass ungeachtet die Alterthumskunde im Verlaufe der letzten zehn Jahre einen sehr bedeutenden Aufschwung genommen und eine Reihe von Schriften hervorgebracht hat, denen die Gelehrten des In- und Auslandes ihre Anerkennung zollen, diese Bestrebungen im grossen Publicum nicht das Interesse finden, auf das sie mit Recht Anspruch machen könnten, ja dass das Interesse an der Alterthumskunde selbst im Publicum durch die Publicationen fast gar nicht, wenigstens nicht

[1]) Bartholomä Amantius aus Landsberg in Baiern, ein gelehrter Jurist, gab 1556 zu Ingolstadt Flores celebriorum sententiarum heraus; der gelehrte Raimund Fugger, K. Karl's V. Rath, war bemüht vorzügliche Antiquitäten aus Griechenland, Sicilien etc. zu erwerben.

in dem Maasse aufgenommen hat, wie dies erwünscht wäre. Die Ursache dieser Erscheinung sucht er darin, dass die Publicationen insgesammt mehr für gelehrte Kreise als für das grosse Publicum geschrieben sind, sodann, dass bei der Fülle des Stoffes bisher kein System eingehalten wurde, sondern die Gegenstände sich in bunter Folge an einander reihten, ohne eben das zu geben, was den Laien am meisten fesselt — eine vergleichende Zusammenstellung. Dass die Schriften der k. k. Central-Commission ihrer Tendenz und Anlage nach mehr für gelehrte Kreise bestimmt sind, hält der Verfasser bei der Organisation dieser wissenschaftlichen Behörde nicht anders möglich, aber die Aufgabe des Alterthumsvereines sei, auf das Publicum direct einzuwirken. Hierauf heisst es wörtlich:

„Derselbe besteht aus einer Anzahl Laien und Dilettanten, die von den Gelehrten, welche sich dem Vereine angeschlossen, eine Anregung und Belehrung erwarten, und zwar eine fassliche und lebendige; sie wollen das Interessante der Vorzeit kennen lernen, und zwar auf allen Gebieten; sie wollen ein fassliches Bild der Cultur, der Kunst, der Anschauungen und Zustände der Vorzeit. Das Publicum eines solchen Vereines fühlt sich nicht berufen, vorzugsweise wissenschaftliche Zwecke zu fördern, es verlangt auch etwas für sich selbst. In dieser Beziehung hat, wie wir glauben, der Alterthumsverein bisher zu wenig gethan; er hat den Hauptschwerpunkt bisher in seine Publicationen gelegt und es sind oft Jahre vergangen, ohne dass die Mitglieder bei einer andern Gelegenheit zusammen kamen als bei der Generalversammlung, wo ihnen gesagt wurde, wie viel Einnahmen und Ausgaben der Verein gehabt, und wo die Redaction eine Kritik der Publicationen gab. Wir haben allerdings die Vorlesungen nicht vergessen, die auf Anregung des Vereines für dessen Mitglieder gehalten wurden; wir haben die archäologische Ausstellung nicht vergessen, auch nicht die kleinen Ausstellungen und Vorzeigungen interessanter Objecte und die damit verbundenen einzelnen Vorträge. Wir haben gerade gesehen, dass diese Gelegenheiten stets von den Mitgliedern freudig begrüsst wurden; dass sich dieselben in grosser Zahl einfanden, wenn es etwas zu sehen, zu hören und zu lernen gab, und dass diese Anlässe stets dem Vereine neue Mitglieder zuführten.

Wir wissen aber auch, dass eine sehr grosse Anzahl der Mitglieder die ihnen zugesendeten Publicationen gar nicht angesehen hat, und dass sehr viele Exemplare unaufgeschnitten bei den Besitzern liegen.

Wir glauben desshalb auch nimmer, dass der Verein eine lange Dauer haben wird, wenn er blos, wie sich ein Mitglied ausdrückte, „die höhere Büchermacherei pflegt". Die Publicationen des Vereines haben in den betreffenden Kreisen der Mitglieder, die sich dafür interessiren, lebhafte Discussionen hervorgerufen; der eine wünschte diese, der andere jene Richtung vorzugsweise vertreten, ja es kam förmlich zu einem kleinen Kriege um die Frage, in welcher Richtung die Publicationen geführt werden sollten. Wir möchten diese Frage als ziemlich gleichgiltig für die grössere Zahl der Mitglieder betrachten. So lange der Verein sich Nieder- oder Oberösterreich als äusserste Grenzlinie hinstellt, können die Publicationen überhaupt nicht lange fortgehen, oder wenn sie fortgehen, nicht lange Interesse haben. Wir haben einige ausgezeichnete Kunstdenkmale, aber nicht so viele, dass eine lange Reihe von Bänden damit gefüllt werden könnte. Uninteressantes braucht nicht publicirt zu werden; das Interessante findet aber auch in den Schriften der k. k. Central-Commission seinen Platz, mit denen doch der Alterthumsverein nicht concurriren kann.

Unser Vorschlag geht daher dahin, dass der Verein vor allem trachte, die Mitglieder häufiger und zwar wenigstens während der Wintermonate regelmässig in bestimmten Zeiträumen zu versammeln. Es ist nicht nöthig, jede Versammlung in den Zeitungen mit grossem Ernste als etwas ganz Besonderes anzukündigen und den Mitgliedern grosse Genüsse zu bieten. Es genügt vollständig, wenn irgend eine Frage angeregt und von den Mitgliedern frei discutirt wird; ist sodann jemand da, der die Sache ausführlicher erörtern und die Mitglieder belehren kann, so ist es gut. Bei solchen Zusammenkünften können interessante Abbildungen, Photographien, neu erschienene Werke, oder interessante ältere Werke vorgelegt werden; es dürfte auch gewiss das Interesse vieler Mitglieder in Anspruch nehmen, wenn aus einer grösseren Anzahl Publicationen die gleichartigen Gegenstände neben einander gestellt werden; wenn z. B. bei einer Zusammenkunft eine Serie von Kelchen neben einander gestellt werden, wobei man die einzelnen Blätter aus den verschiedenartigsten Publicationen nehmen könnte, so dass sich sehr leicht der ganze Entwickelungsgang verfolgen liesse. Ein anderes Mal könnte eine Serie von Reliquiarien, einmal vielleicht Rüstungen, einmal Trachten, ein anderes Mal Architecturen, es könnten Grabsteine, Siegel, Münzen, kurz alles Mögliche in solcher Weise neben einander gestellt werden. Es würde gewiss nicht schwer halten, einzelne Mitglieder zu bewegen, von Zeit zu Zeit Vorträge über ein gegebenes Thema zu halten. So könnte der Verein Leben bekommen, den Mitgliedern könnte Genuss und Belehrung geboten werden.

Würde dann hie und da eine grössere Ausstellung oder ein Cyklus von Vorträgen ermöglicht werden, so würden sich solche Glanzpunkte dem Vereinsleben organisch anschliessen."

Am Schlusse des Artikels bemerkt sodann der Verfasser: „Die Publicationen müssen wohl etwas beschränkt werden, aber das schadet nichts. Sie können selbst anderer Art werden; wenn der Verein statt jährlich einen grossen Quartband Abhandlungen zu drucken, welche von den meisten Mitgliedern doch nicht gelesen werden, ob sie nun interessant sind oder nicht, von Zeit zu Zeit einzelne der gehaltenen Vorträge drucken und an die Mitglieder vertheilen lässt, wie dies auch mit früheren Vorträgen geschehen ist, so dürfte dies den Mitgliedern gewiss ebenfalls genügen, vielleicht ihnen noch lieber sein. Wenn mehr geschehen und systematisch vorgegangen werden soll, so kann man, wie dies andere Vereine thun, Sitzungsberichte drucken lassen, und es kann der Quartband ebenfalls erscheinen. Freilich wird derselbe sodann mit Nieder-Oesterreich wenig zu thun haben, er wird aber vielleicht auch der gelehrten Welt wenig nützen, denn er dürfte ihr nur ausnahmsweise neues Material bringen; allein er wird vor allem den Mitgliedern nützen und das haben diese das Recht zu verlangen. Wenn in der Auswahl der gedruckten Vorträge das richtige Maass gehalten wird, wenn der Ausschuss tüchtige Kräfte zu Vorträgen veranlasst, so dürfte die Publication auch für die Wissenschaft vielleicht einigermaassen fruchtbringend werden."

Untersuchen wir sine ira et studio die hier angeführten Betrachtungen und Vorschläge. Die Thatsache, dass die Bestrebungen der österreichischen Alterthumsforscher bisher im grossen Publicum nicht das Interresse fanden, auf welches sie mit Recht Anspruch machen konnten, lässt sich keineswegs läugnen. Es frägt sich nur, ob dies nach der gegenwärtigen Entwickelung dieser Wissenschaft möglich war. So wie in Deutschland, Frankreich und England hat sich auch in Österreich in den letzten Decennien die Mehrzahl der Archäologen dem Studium der früher gänzlich vernachlässigten Epoche des Mittelalters zugewandt. Ein fast neues Feld wissenschaftlichen Studiums wurde betreten und die erste Aufgabe der Alterthumsforscher war, eine Übersicht der noch erhaltenen wichtigsten Denkmale zu gewinnen und die nächstliegenden wichtigsten Quellen der Forschung aufzufinden. Dem Verfasser des hier in Frage stehenden Artikels wird es gewiss am besten bekannt sein, welche Schwierigkeiten sich in Bezug auf die Würdigung der Kunstdenkmale ergeben haben und wie noch heute eine Reihe der bedeutendsten Fragen über mittelalterliche Kunst ungelöst sind. Eine Epoche des Sammelns und Zusammentragens des Stoffes, der Aufsuchung von Quellen für das Verständniss oft ganz räthselhafter Erscheinungen, — eine Epoche noch nicht abgeklärter, auf festen Grundlagen beruhender wissenschaftlicher Anschauungen ist gewis nicht geschaffen, das „grosse Publicum" näher zu interessiren; dieses, insoweit es überhaupt auf einer für die Alterthumskunde empfänglichen Bildungsstufe steht, verlangt nur Resultate, welche fertig und in gewisser Richtung abgeschlossen sind; das „grosse Publicum" begnügt sich mit einfachen populären Darstellungen und diese — wenn sie nicht oberflächlich sein und wirklichen Nutzen gewähren sollen — sind doch nur möglich, wenn die Fachmänner die wichtigsten Fragen gelöst haben. Gewiss bleibt es der lohnendste und schönste Erfolg einer Wissenschaft, wenn deren Erfolge Gemeingut der Nation werden; aber dazu scheint uns wenigstens für das Studium der mittelalterlichen Kunst, abgesehen von noch ganz anderen — mit der ganzen geistigen Richtung unserer Zeit zusammenhängenden Gründen, der gegenwärtige Zeitpunkt nicht geeignet zu sein.

Unter dieser Voraussetzung verdient daher auch der Wiener Alterthumsverein keinen Vorwurf darüber, dass seine Publicationen mehr für gelehrte Kreise als für das grosse Publicum geschrieben sind, und wer an der Alterthumskunde ein ernstes Interesse nimmt, wird dieses Streben unterstützen, wenn anders dasselbe auf ein be-

stimmtes Ziel gerichtet ist, und nicht plan- und systemlos verschiedene Tendenzen vorherrschen. Dem Wiener Alterthumsvereine kommt es vor Allem zu, die Monumentalkunde des von ihm vertretenen Kronlandes sowohl vom historischen als kunstarchäologischen Standpunkte zu pflegen, and in engeren Grenzen das zu erreichen, was die k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmale für den ganzen Umfang des Reiches anstrebt. Der Wiener Alterthumsverein ist wie alle übrigen historischen und archäologischen Provinzial-Gesellschaften und Vereine ein nothwendiges Glied der ganzen Kette jener für culturgeschichtliche Forschungen so überaus wichtigen Bestrebungen, ohne welche die Alterthumskunde schwerlich weitere Fortschritte zu machen im Stande wäre; er wurzelt in der Liebe seiner Mitglieder für die Geschichte des Stammlandes der österreichischen Monarchie, und die Männer, welche sich um ihn schaaren, fühlen sich zunächst angeregt von Forschungen, die in den Kreis ihres Heimathlandes fallen. Dadurch fördert aber der Verein nicht nur das Interesse an der vaterländischen Geschichte und Kunst, sondern er unterstützt durch eingehende Specialstudien auch grössere und umfassendere Aufgaben der Alterthumsforschung. Würde der Wiener Alterthumsverein den Boden der Forschung brach liegen lassen und sich auf das Gebiet der allgemeinen Cultur- und Kunstgeschichte begeben, so könnte er wohl augenblicklich glänzende Erfolge erzielen, aber seiner eigentlichen, zwar bescheidenen aber ernsten Aufgabe — dem Zwecke seiner ursprünglichen Gründung — würde er nicht genügen.

In den letzten drei Jahren hat der Verein ohnedies die engen Grenzen seines ursprünglichen Berufes überschritten — ohne aber bisher die Pflege und Erweiterung der Monumentalkunde vernachlässigt zu haben. Eingedenk seines Sitzes in der Hauptstadt der Monarchie und angeregt von der auf anderen wissenschaftlichen Gebieten eingehaltenen Methode hat er mit der freundlichen Unterstützung ausgezeichneter Gelehrter und Kunstfreunde solche Vorlesungen über allgemeine Fragen der Kunstgeschichte und eine in ihrer Art ganz vorzügliche Ausstellung veranstaltet. Der Verein wird jedenfalls gut thun, sich dieser Unterstützung auch für die Zukunft versichert zu halten — er darf aber desshalb den andern Theil seiner Aufgabe — den Weg periodischer Publicationen nicht verlassen. Abgesehen davon, dass zahlreiche in der Provinz lebende Mitglieder von diesen Unternehmungen entweder gar keinen oder einen nur theilweisen Nutzen ziehen, werden diese Reizmittel doch nicht auf die Dauer wirken und es könnten dem Vereine auch in anderer Beziehung bedeutende Schwierigkeiten und Verlegenheiten erwachsen. Unsere Ansicht ist es daher, der Verein soll — weil er eine Ausnahmsstellung unter den Provinzialvereinen einnimmt, den Weg der Vorlesungen und Ausstellungen nach seinen vollen Kräften fördern, dabei aber die periodischen Publicationen als eigentlichen Kern seines Wirkens betrachten und die in denselben eingeschlagene culturgeschichtliche Richtung weiter verfolgen. Es fehlt hierzu gewiss nicht auf eine Reihe von Jahren hinaus an interessanten Stoff, zudem wenn der Verein sich nicht ausschliesslich mit Architecturdenkmalen beschäftigt.

An die Stelle der periodischen „gelehrten" Publicationen soll der Verein, wie es am Schlusse des genannten Artikels heisst, trachten, die Mitglieder wenigstens in den Wintermonaten regelmässig und in bestimmten Zeiträumen zu versammeln, hiebei wissenschaftliche Fragen frei discutiren, Kunstwerke oder Abbildungen derselben vorlegen und zeitweise auch Vorträge und grössere Ausstellungen veranstalten. Wir wünschen, dass der Verein solche wochentliche oder monatliche Zusammenkünfte im kommenden Winter ins Leben ruft, weil wir diesen Vorschlag an und für sich in seiner Idee für nutzbringend und förderlich den Interessen der Alterthumsforschung halten. Es wird sich dann auch am besten zeigen, ob solch ein Unternehmen in einer Grossstadt wie Wien praktisch durchführbar, ob die Betheilung jener Kreise, die dasselbe zunächst berührt, eine lebhafte und ausdauernde ist, und jene Vortheile erzielt werden, welche man mit Recht davon erwartet. Wenn wir nicht irren, sind in Berlin vor mehreren Jahren auf Anregung mehrerer vorzüglicher Kunst- und Alterthumsforscher ähnliche Zusammenkünfte versucht worden, sie erstreckten sich jedoch nicht über einen bestimmten Kreis von Fachmännern und Kunstfreunden. Wir wollen hoffen, dass sie in Wien von durchgreifenderem Erfolge begleitet sein werden. K. Weiss.

Literarische Besprechungen.

Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen, herausgegeben von dem Vereine für hessische Geschichte und Landeskunde, bearbeitet von H. v. Dehn-Rotfelser. 1. Lief. Die Schlosscapelle und der Rittersaal des Schlosses zu Marburg, gr. Fol. 11 S. Text mit vielen Holzschnitten, 6 lith. Tafeln. Cassel, Freyschmidt, 1862.

Hessen, namentlich das jetzt kurfürstliche, nimmt in der Kunst- und Baugeschichte des deutschen Mittelalters eine eigenthümliche und bedeutende Stellung ein; durch seine geographische Lage und seine Verbindung mit dem erzbischöflichen Stuhle von Mainz ist es wiederholt die Vermittlerin zwischen der aus römischen Wurzeln hervorwachsenden und aus romanischen Quellen genährten Kunst des Rheinlandes und der durch Klima und Volksgeist bestimmten abweichenden Auffassung der östlichen deutschen Länder. Zweimal tritt dies besonders deutlich hervor; zuerst in der Frühzeit, wo diese Gegend als die Hauptstätte der apostolischen Wirksamkeit des h. Bonifacius ein Ausgangspunkt der neuen Civilisation wurde und eine Zahl höchst mächtiger und angesehener Klosterstiftungen aufsteigen sah, und dann wieder in der Frühzeit des gothischen Styls. Und aus beiden Epochen sind nicht wenige Monumente mehr oder weniger erhalten; aus jener ersten die zum Theil karolingische St. Michaeliskirche zu Fulda, die gewaltige Stiftskirche zu Hersfeld, eines der grössten Bauwerke des XI. Jahrhunderts, die Klosterkirche zu Breitenau u. a., welche zum Theil sehr eigenthümliche Gestaltungen des allgemeinen romanischen Styls enthalten. Aus jener zweiten aber, wo die Elisabethkirche zu Marburg das erste Beispiel einer national deutschen Auffassung und Umbildung des gothischen Styles gab, bestehen noch die zahlreichen, in ihrer Nähe entstandenen, zum Theil sehr eigenthümlichen Monumente verwandter Richtung. Von all diesem ist aber nur die berühmte Marburger Kirche würdig edirt, alle anderen sind uns entweder nur durch eigene oder fremde mehr oder weniger flüchtige Reiseanschauungen oder durch zerstreute und durchweg unvollständige Publicationen bekannt. Eine gründliche zusammenhängende Erforschung dieser Monumente und überhaupt dieser kunstgeschichtlichen Provinz gehörte daher längst zu den dringenden Wünschen der deutschen Kunsthistoriker.

Man sollte meinen, dass die politische Zersplitterung und der dadurch erzeugte Localpatriotismus, der Deutschland in so vielen Beziehungen lähmt und schwächt, gerade in dieser günstig wirken müsste, indem er die Bewohner solcher enghegrenzter Länder anreizte, die naheliegenden und liebgewonnenen künstlerischen Schätze derselben zu verwerthen und zur Anerkennung zu bringen und die Regierungen bestimmte, solchen zu ihrem Ruhme gereichenden Unternehmungen die nöthige Unterstützung zu gewähren. Allein mir ist noch kein Fall bekannt, wo diese wohlberechtigte Hoffnung in

Erfüllung gegangen wäre, und Kurhessen, wie es scheint, beabsichtigt nicht, eine Ausnahme zu machen.

Da ist es denn sehr erfreulich, dass sich eine Zahl von künstlerisch gebildeten und für ihre heimathlichen Monumente begeisterten Architekten gefunden hat, die uneigennützig die Mussestunden ihrer durch amtliche Thätigkeit gewöhnlich vollauf besetzten Zeit dieser edlen Aufgabe widmen wollen und dass es ihnen gelungen ist, den auf dem Titel genannten Verein zur Herausgabe eines solchen Werkes zu gewinnen.

Für das erste Heft, das jetzt vollendet vorliegt, ist ein weniger umfassender, aber sehr anziehender Gegenstand gewählt. Es ist dem Schlosse zu Marburg gewidmet, welches einst als einfache Burg der Wohnsitz der h. Elisabeth, dann der des deutschen Ordensmeisters Landgrafen Konrad war und darauf im Jahre 1288 als landgräfliches Schloss im Wesentlichen in der noch jetzt erhaltenen Gestalt ausgebaut wurde, nun aber die traurige Bestimmung eines Strafgefängnisses hat. Nur zwei Theile dieses Schlosses, die Capelle und der Saalbau mit dem grossen und kleinen Rittersaale haben architektonisches Interesse und sind als anziehende frühgothische Anlagen bekannt, aber bis auf die flüchtige Mittheilung von Kallenbach in seiner Chronologie Taf. 33 noch gänzlich unedirt.

Die Capelle ist überaus reizend, mit aller naiven Anmuth und Frische der zwar entschieden ausgebildeten, aber noch frühen Gothik ausgestattet und zugleich von höchst origineller Anlage. Sie besteht nämlich aus zwei durch fünf Seiten des Achtecks gebildeten, einander zugekehrten Apsiden, welche nur durch ein schmales Gewölbefeld verbunden sind. Auch dieses aber ladet an seinen beiden Seiten in polygonförmigen auf der starken Mauer des Untergeschosses ruhenden Erkern aus, so dass der ganze mässig grosse Raum nach allen vier Seiten in verschiedener Weise apsidenartig geschlossen ist und dadurch neben einer grossen Fülle des Lichtes eine sehr belebte anregende Form erhalten hat. Mit derselben geistigen Frische wie die Anlage sind auch die Details durchgeführt, alle mit vollkommenem Bewusstsein des stylistischen Princips und zugleich mit vollkommener Freiheit. Die Fenster sind zweitheilig und mit schön profilirtem Masswerk gefüllt, das aber nicht wie in der französischen Frühgothik aus den ungebrochenen Linien der Spitzbögen und eines darauf ruhenden Kreises, sondern aus Kleeblattbögen und einem Vierpass besteht. Mit Recht sieht der Verfasser in dieser auch in anderen deutschen frühgothischen Bauten, z. B. am Dome zu Magdeburg, in der Capelle zu Ober-Morsberg u. s. w. vorkommenden Masswerkbildung eine Nachwirkung des deutschen Übergangsstyls, der ebenfalls die gebrochene Linie liebte. Auf die schlanken, die Fenster dicht umschliessenden Dienste mit ihren ausgezeichnet schönen Blattcapitälen, auf die sehr günstig wirkende Gliederung und Lösung der Gurtbögen und auf andere, zum Theil recht eigenthümliche Einzelheiten darf ich nicht näher eingehen und bemerke nur, dass ausser den Spuren von Wandgemälden auch die ganze, die Gliederungen begleitende farbige Decoration vorgefunden und in vortrefflich ausgeführtem Farbendrucke mitgetheilt ist. Sie ist in milden und doch sehr bezeichnenden Farben ausgeführt und unter allen mir bekannten Beispielen solcher Decorationen das nachahmenswertheste.

Der hohe Saalbau, der imposanteste weithin sichtbare Theil des Schlosses, bildet in seinem oberen Stockwerk den grossen Rittersaal, der, den berühmten Sälen des Marienburger Schlosses vergleichbar, wenn auch nicht von so glänzender Schönheit, durch vier achteckige, übereckgestellte Pfeiler, aus denen ohne Capitäl die Gewölbegurten hervorgehen, in zwei Schiffen von je fünf Kreuzgewölben getheilt ist. Der ganze grandiose Raum ist strenge und einfach gehalten, nur die Schlusssteine sind durch Blattwerk plastisch verziert und lassen noch die Spuren von Vergoldung erkennen. Unter diesem grossen Saale befindet sich ein kleinerer mit vier Kreuzgewölben und von geringerer Bedeutung. Merkwürdig sind die Fenster beider Räume, beide spitzbogig und von bedeutender Breite, daher auch masswerkartig getheilt, aber in sehr eigenthümlicher, anscheinend sehr primitiver Weise. Die schlankeren und reicher gebildeten Fenster des oberen Saales sind viertheilig und zwar so, dass je zwei der inneren Bögen von einem grösseren Spitzbogen mit einem Vierpass im Bogenfelde umschlossen sind und über diesen grösseren Bögen ein Kreis den Raum unter der Umrahmung füllt. Aber diese an sich ganz vollständige und regelmässige Anordnung ist nicht durch schlanke und gegliederte Stäbe gebildet, sondern in die, den ganzen Fensterrahmen füllende Mauerfläche gleichsam hineingeschnitten. Man hat daher auch wiederholt diese Fenster als sehr anschauliche Beispiele für die Entstehung des Masswerks geltend gemacht, aber freilich ist zu erwägen, dass sie erst 1283 entstanden sind, wo die Elisabethkirche schon mit wirklichem Masswerk den Bauleuten vor Augen war. Nicht also die Unkenntniss, sondern eine bestimmte Absicht war die Veranlassung ohne Zweifel, wie der Verfasser unseres Textes mit Recht annimmt, die Sicherung des Saales gegen Wurfgeschosse und Pfeile, welche in der That dadurch, dass die unteren Theile des Fensters bei höchst solider Verbindung nur geringe Öffnungen haben, vollkommen erreicht wurde.

Der Text, welcher die nöthigen geschichtlichen Nachrichten und eine kurze, klare, mit technischer Sachkenntniss gegebene Erläuterung enthält, ist durchaus zweckgemäss, die Ausstattung vorzüglich. Die sechs, das Heft begleitenden Tafeln geben ausser der schon erwähnten Darstellung der farbigen Ornamentation und der in Tondruck ausgeführten, hier besonders nützlichen malerischen Ansichten des Äusseren sowohl der Capelle als des Saalbaues, nur Grundrisse und Durchschnitte, während alle nöthigen Details in vortrefflich ausgeführten Holzschnitten, zum Theil von ziemlich grossem Massstabe dem Texte eingefügt sind.

Durch das Vertrauen des Herrn Herausgebers ist mir die Ansicht der bereits vollständig zum Drucke vorbereiteten Arbeit des zweiten Heftes geworden. Der Gegenstand desselben ist viel schwieriger, aber auch von grosser historischer Bedeutung, nämlich die Stiftskirche zu Fritzlar. Sie ist, abgesehen von wenigen, nur die Vorhalle und die Apsis betreffenden Blättern, in Gladbach's Fortsetzung des Moller'schen Werkes noch ganz unedirt und gehört (vgl. meine Gesch. d. bild. K. V. 443) in die Reihe der über ganz Deutschland zerstreuten Bauten, welche, wie die Dome zu Naumburg, Bamberg, Basel, St. Sebald zu Nürnberg u. a. gewissermaassen eine Mittelstufe zwischen dem deutschen Übergangsstyl und der Frühgothik bilden, indem ihre Meister von der constructiven Tendenz der Gothik berührt sind, aber ohne sie aus eigener Anschauung zu kennen und so mit Spitzbögen und Wölbungen operiren und mit den ungewohnten Schwierigkeiten, die ihnen dabei entgegentreten, mit einer gewissen Anstrengung ringen, die sich in den strengen, selbst spröden Formen ihrer Bauten zeigt und sie von den Werken des Übergangsstyles, wenigstens im Innern, unterscheidet. Dazu kommt dann aber hier, dass die Chorapsis, obgleich nicht älter, sondern um ein Weniges jünger, nicht blos in sehr zierlichen Formen des Übergangsstyles, sondern augenscheinlich in rheinischer, sich ganz speciell an die Bauten von Worms anschliessender Weise, namentlich mit einer Zwerggallerie, ausgeführt ist.

Die Baugeschichte, welche der Herausgeber in dem von ihm geschriebenen Texte mit genauer Analyse der einzelnen Theile und im Anschluss an die sparsamen urkundlichen Nachrichten sehr überzeugend entwickelt, ist höchst lehrreich; wir sehen ganz genau und im Einzelnen bald selbstständiges Streben, bald ein Anschliessen an verschiedene Vorbilder. Der ganze jetzige Bau wird (wie ich schon früher annahm) bald nach 1171 und zwar mit dem Thurmbau begonnen sein, dem die unteren Mauern der Seitenschiffe und die Hauptkrypta folgten. Anscheinend hatte die Kirche zuerst einen geraden Chorschluss, etwa im zweiten Decennium des XIII. Jahrhunderts aber erhielt sie jene völlig rheinische polygone Apsis. Bei der Überwölbung des Schiffes dagegen diente, wie der Verfasser vermuthet, der Dom

zu Osnabrück zum Vorbilde, wenigstens zeigt er in vieler Beziehung ähnliche, nur consequenter angewendete Formen, was sich wohl dadurch erklären lässt, dass die nach einem andern Plane, obgleich auch für Gewölbe, angelegten Pfeiler benutzt werden mussten. Etwa ein Decennium mochte nach völliger Vollendung der Kirche verflossen sein, als sie im Jahre 1132 durch den kriegerischen Zorn des Landgrafen Konrad verwüstet wurde. Allein dieser leidenschaftliche Act hatte Busse und volle Zahlung der geforderten Entschädigung zur Folge, welche, da jene Rohheit schwerlich die festen Mauern erheblich beschädigt haben konnte, wohl die Gelegenheit gab, die Vorhalle der Kirche, die vielleicht nur leicht und sparsam gebaut war, in glänzender Weise zu erneuern. Dies hatte ich schon früher angenommen, jedoch wegen der sehr eigenthümlichen Formen dieses Übergangsbaues die Benützung älterer Überreste vermuthet. Der scharfsinnige Nachweis des Verfassers hat mich vom Gegentheil überzeugt und über die Gründe der damaligen Meister für die Wahl dieser sonderbar complicirten Formen vollständig aufgeklärt. Später, im XIV. Jahrhundert, wurde der Kreuzgang nebst mehreren Capellen in neuestem gothischen Style erbaut und dabei das südliche Seitenschiff weiter hinausgerückt und verdoppelt.

Ich darf hier überall nicht auf Einzelheiten eingehen und wünsche nur, dass das Erscheinen der gründlichen Arbeit mit den vortrefflichen, eine Fülle lehrreicher Anschauungen gewährenden Zeichnungen nicht zu lange ausbleibe. Wie ich höre, sind von den genannten romanischen Kirchen zu Fulda, Hersfeld, Breitenau, von der zu Rasfeld bei Hünfeld, von der überaus interessanten Cistercienserkirche zu Haina, welche gleichzeitig mit St. Elisabeth von Marburg in verwandten, aber oft abweichenden Formen aufstieg, von den Kirchen zu Wetter, Frankenberg und mehreren andern aus gothischer Zeit schon theils vollständige Aufnahmen, theils vorbereitende Arbeiten vorhanden und die Fortsetzung des Werkes ist daher von dieser geistigen Seite sehr gesichert. Wäre sie es nur auch von der materiellen! Die Mittel des gedachten Vereines sollen dem Vernehmen nach nicht hinreichen, um die natürlich ziemlich bedeutenden Auslagen, welche ein solches Unternehmen bei der unerlässlichen würdigen Ausstattung erfordert, fortdauernd zu decken, und selbst die Herausgabe des eben erwähnten zweiten Heftes ist von der Aufnahme des ersten abhängig gemacht. Da wir in Deutschland leider nicht wie in England eine Aristokratie besitzen, welche es für Ehre und Pflicht hält, solche wissenschaftliche und patriotische Unternehmungen zu unterstützen, und da wir auf die Hilfe der betheiligten Regierung schwerlich rechnen dürfen, so ist das allerdings der Zahl nach kleine und nicht übermässig reiche archäologische Publicum hier rein auf sich angewiesen und jeder von uns mag es als eine Aufgabe ansehen, das vortreffliche, so empfehlenswerthe Werk mit allen Kräften zu fördern.

Karl Schnaase.

---

*Im Jahre 1857 bereits, haben die „Mittheilungen" eine Reihe von Aufsätzen über die Kleinodien des heilig römisch-deutschen Reiches, dann über die Kroninsignien Böhmens und Ungarns von Dr. Franz Bock veröffentlicht. Diese Aufsätze hatten — abgesehen von ihrer sachkundigen Darstellung — zunächst den Zweck, die Aufmerksamkeit auf jene nicht blos historisch, sondern auch archäologisch wichtigen Kunstschätze aufmerksam zu machen, die — aus verschiedenen Kunstperioden herrührend — theils in der kaiserlichen Hofburg zu Wien, theils in den königlichen Kronschätzen zu Prag und Pesth noch gegenwärtig aufbewahrt werden. Den hohen historischen und archäologischen Werth dieser Kunstschätze würdigend, genehmigten Seine Majestät der Kaiser zu derselben Zeit, als die erwähnten Aufsätze erschienen, dass die deutschen Reichskleinodien mit den reichen Mitteln der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in einem Prachtwerke zur Veröffentlichung gelangen sollten, und dem — durch seine ausgebreiteten Fachkenntnisse hiezu besonders berufenen Verfasser der „Geschichte der liturgischen Gewänder", Dr. Franz Bock, die Herausgabe dieses seltenen Prachtwerkes übertragen werde. Letzterer unterzog sich der ihm zu Theil gewordenen ehrenvollen Aufgabe mit rastlosem Eifer und grossem Geschicke. Nicht damit zufrieden, blos die in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien vorhandenen Theile der deutschen Reichskleinodien der Öffentlichkeit zu übergeben, stellte er auch eindringliche Untersuchungen an, ob sich nicht noch an anderen Orten zerstreut Theile derselben vorfinden; in gleicher Richtung machte er die umfassendsten Forschungen über die böhmischen, ungarischen und lombardischen Kroninsignien, unternahm wiederholt Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien, um alle noch vorhandenen Krönungsinsignien genau zu studiren und sie von einer Reihe gewandter mit den Styleigenthümlichkeiten der verschiedenen Kunstepochen vertrauter Künstler mit der gewissenhaftesten Genauigkeit und vorzüglichem Geschmacke zeichnen zu lassen. All' die mannigfachen Schwierigkeiten, die solch' ein bedeutendes Unternehmen begleiten, sind nun glücklich überwunden und die artistischen und typographischen Arbeiten sind so weit vorgeschritten, dass das ganze Werk unzweifelhaft noch im Laufe dieses Jahres erscheinen wird. Wiederholt waren wir in der angenehmen Lage, uns von dem Fortschritte desselben zu überzeugen, und mit Freude theilen wir daher auch mit, dass die „Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation" mit einer Vollendung und einem Reichthum künstlerischer Mittel herausgegeben werden, wie diess kaum bei einem zweiten Werke der Neuzeit der Fall sein dürfte. Es wird ein Prachtwerk im eigentlichen Sinne des Wortes, das gerechten Anspruch hat, nicht blos die Anforderungen der Fachmänner, sondern auch jener der Kunst- und Alterthumsfreunde im Allgemeinen zu befriedigen, und des erhabenen Gegenstandes vollkommen würdig ist.

Vorläufig beschränken wir uns darauf, den Inhalt dieses Werkes unter genauer Angabe der einzelnen dargestellten und besprochenen Gegenstände, sowie mit Rücksicht auf deren Entstehungszeit anzugeben. Es dürfte aus demselben die ausserordentliche Bedeutung desselben für die Geschichte und Archäologie hinreichend hervorgehen.

Das ganze Werk wird in Gross-Folio erscheinen und einen Umfang von zwei Bänden mit ungefähr 250 Seiten Text und 46 Tafeln in Gold- und Farbendruck haben, und es wird überdiess eine grössere Anzahl von Holzschnitten den Text illustriren.

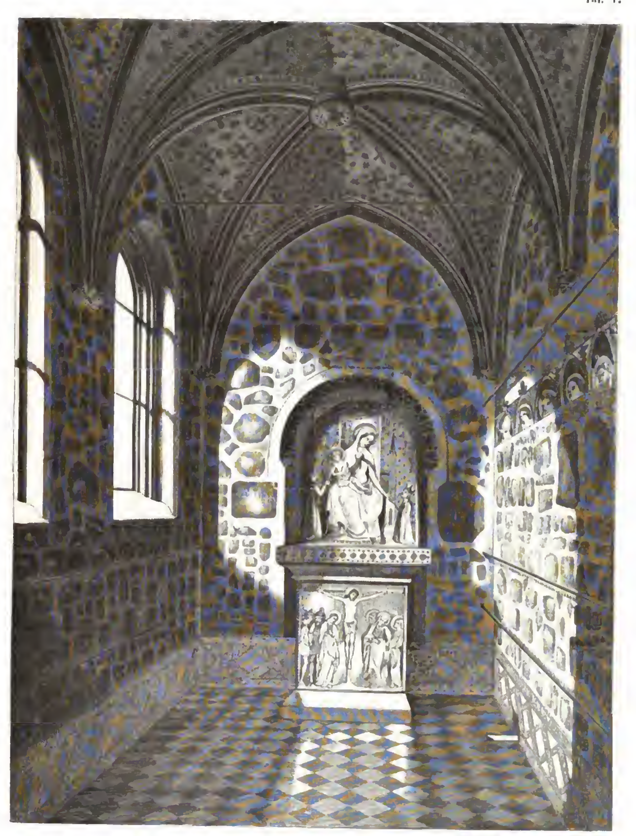
In dem Werke werden besprochen und abgebildet:

	Entstehungszeit	Gegenwärtiger Aufbewahrungsort
Die deutsche Kaiserkrone „corona aurea"	XI. Jahrhdrt.	K. Schatzkammer zu Wien
Der Reichsapfel u. die beiden Scepter „orbis terrarum, sceptra"	XII., XIII. und XIV. Jahrhdrt.	„
Die kaiserliche Tunicella „tunica talaris"	XII. Jahrhdrt.	„
Die Krönungs-Sandalen „calceamenta"	„	„
Die böhmische Königskrone Karl's IV. „corona regni Bohemiae"	1347	Im böhm. Kronschatze zu St. Veit in Prag.
Der Krönungsmantel deutscher Kaiser „pallium imperiale"	1133	Kais. Schatzkammer.
Die kaiserliche Albe „camisia, alba"	1181	„
Die Krönungshandschuhe „chirothecae"	XII. Jahrhdrt.	„
Die deutsche Königskrone u. das dazu gehörige Scepter „corona argentea et sceptrum"	XIII. Jahrhdrt.	Im Schatze d. ehemal. Stifts- u. Krönungskirche zu Aachen.

	Entstehungszeit	Gegenwärtiger Aufbewahrungsort
Der Mantel Kaisers Otto IV. „paludamentum imperiale“	XIII. Jahrhdrt.	Städtisches Museum zu Braunschweig.
Die Purpur-Dalmatik mit den Adlern „phoenicea toga cum nigris aquilis“	XIV. Jahrhdrt.	Kais. Schatzkammer.
Die Krönungsstrümpfe „tibialia“ und der goldgewirkte Gürtel „cingulum literatum“	XII. Jahrhdrt.	„
Die kaiserliche Stole „stola cum pileis aureis et nigris aquilis“ und der Gürtel aus blauem Seidencendel „zona“	XIV. u. XII. Jhd.	„
Zwei reichverzierte Lederkapseln zur Aufbewahrung der deutschen Kaiserkrone u. der böhm. Königskrone.	XIV. Jahrhdrt.	In der kais. Schatzk. u. dem böhm. Kronschatze zu St. Veit.
Ungarisches Scepter und Reichsapfel „sceptrum et pomum regni Hungariae“ .	XII. u. XIV. Jhd.	Ungar. Kronschatz im Schlosse zu Ofen.
Die ungarische Königskrone „corona St. Stephani, regis Hungariae“	XI. Jahrhdrt.	„
Der ungarische Krönungsmantel „casula S. Stephani et Gislae reginae“	„	„
Die Dalmatik Leo III. „dalmatica imperialis“ (vordere Hauptseite)	XII. Jahrhdrt.	
Dieselbe Dalmatik (Ansicht von der Rückseite)		
Crux stationalis des Kaisers Justin	VI. Jahrhdrt.	In der Sacristei von St. Peter zu Rom.
Encolpium des Kaisers Constantin des Grossen	XII. Jahrhdrt.	
Der kaiserliche Wärmapfel (pomum calefactorium) ..	XIII. Jahrhdrt.	
Reichgestickter Chormantel (cappa Leonis III.)	XIV. Jahrhdrt.	Im Schatze des Münsters zu Aachen.
La Chappe de Charle Magne	XII. Jahrhdrt.	Im Domschatze zu Metz.
Das Schwert des h. Mauritius (gladius S. Mauritii)	„	In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.
Das kaiserliche Ceremonienschwert (gladius St. Caroli Magni)	„	„
Die figürlichen Darstellungen in Zellenschmelz auf der deutschen Kaiserkrone u. dem Kaisermantel	XI. Jahrhdrt.	„
Reichgestickte Verzierungen „aurifrisiae plagae“ an der kaiserlichen Alba in natürlicher Grösse	XII. Jahrhdrt.	„
Goldgewirkte Futterseide in den Vordertheilen des Kaisermantels, sicilianischer Fabrication	XI. Jahrhdrt.	„
Foederatura aus dem kaiserlichen Mantel mit goldgewirkten Palmetten arabischer Fabrication	XII. Jahrhdrt.	In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.
Futterstoffe, befindlich an den aurifrisiae des deutschen Kaisermantels, genuesischer Fabrication ...	Schluss des XV. Jahrhdrt.	„
Zwei reich gestickte Randeinfassungen in natürlicher Grösse an der kaiserlichen Tunicelle	XII. Jahrhdrt.	„
Figürlich gestickter Saum an der kaiserlichen Dalmatik „cum nigris aquilis“	XIV. Jahrhdrt.	„
Die verschiedenen Schildchen mit eingeschmelzten Ornamenten an d. kaiserl. Stola „monilia aurea esmalta“ ..		„
Die lombardische Krone „corona ferrea“	VII. Jahrhdrt.	Ehemals im Schatze zu Monza.
Brustkreuz d. Königs Berengar I. „crux regia“	IX. Jahrhdrt.	
Votivkrone der Königin Theodolinde	VII. Jahrhdrt.	
Kreuz von der Krone des Königs Agiluiph	„	Im Schatze zu Monza.
Diptychon d. Königin Theodolinde, eine theca aurea als Einband der Evangelien	„	
Votivkronen des Königs Recesvinthus, gefunden in Guarrasar bei Toledo	„	Im kaiserl. Museum d. Hôtel Cluny in Paris.
Zwei Kronreifen mit eingeschmelzter Arbeit, Parallelen zu der corona ferrea	„	Im kaiserl. Museum zu St. Petersburg.
Gegenstück zu d. Votivkrone des Königs Recesvinthus . .	„	In engl. Privatbesitz.
8 Theile einer byzantinischen Krone in vielfarbigem Zellenschmelze mit griechischen Inschriften	XI. Jahrhdrt.	Im ungarischen National-Museum zu Pesth.
Die Kronen Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin, der h. Kunigunde	„	Im Kronschatze zu München.
Die Tunica Kaisers Heinrich II. „tunica imperialis latis aurifrisiis ornata“		„
Der Mantel Kaisers Heinrich II. mit d. in Gold gestickten Darstellungen des gestirnten Himmels „vestis sigillata auro consuta“ ...	„	Im Schatze des Domes zu Bamberg.
Ein zweiter Mantel „paludamentum cum rotis magnis et equitantibus“	„	„
Ein dritter Kaisermantel „pallium cum orbiculis et historia Salvatoris“		„

K. W.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.



St. Katharinen-Capelle.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 5. VII. Jahrgang. Mai 1862.

Die Geschenke Ludwig des Grossen, Königs von Ungarn und Polen an die Krönungskirche deutscher Könige zu Aachen.

Von Dr. Franz Bock.

Zahlreich sind auf dem Gebiete der kirchlichen Kleinkunst die Monumente, die heute noch Zeugniss ablegen von der Gebefreudigkeit, dem frommen Sinn und dem geläuterten Kunstgeschmack König Ludwig's von Ungarn, den die Geschichte nicht mit Unrecht den Grossen genannt hat. Ohne auf jene Werke der religiösen Goldschmiedekunst hinzuweisen, die heute noch in Ungarn und Polen aus den Tagen des eben gedachten Königs herrühren, erinnern wir vorübergehend an einzelne Kleinodienstücke, welche die berühmte Wallfahrtskirche Maria-Zell in Obersteiermark heute noch besitzt. Wie uns von unterrichteter Seite mitgetheilt wurde, sollen im Schatze der zuletzt gedachten Kirche einige in Gold gestickte Ornate sich vorfinden, die von König Ludwig dem Grossen als Geschenke dorthin verehrt worden sind. Auch der ungarische Reichsapfel scheint dem Wappenschilde zufolge, der auf demselben emaillirt ist, von dem ebengedachten Könige herzurühren. Am zahlreichsten jedoch finden sich im Schatze der Münsterkirche zu Aachen die Beweise der Opferwilligkeit und des Kunstsinnes König Ludwig's in kunstreich verzierten Reliquiengefässen und Kleinodien vertreten, die derselbe als kostbare Kirchenzierden jener Capelle zum Eigenthum widmete, die von demselben einer heute noch erhaltenen Urkunde gemäss im Jahre 1374 in grossem architektonischen Formenreichthum errichtet ward. Dem Wortlaute des Stiftungsbriefes nach, den wir an anderer Stelle wiedergeben, erbaute König Ludwig dieses formschöne *sacellum* zu Ehren seiner grossen Vorfahren, nämlich des heil. Stephan, des heil. Emerich, des heil. Ladislaus, der heil. Elisabeth, Kaiser Heinrich's des Heiligen und dessen Gemahlin, der heil. Kunigunde. Die königliche Grossmuth des Stifters trug ferner dafür Sorge, dass von zwei ungarischen Caplänen der Gottesdienst für alle Folgezeit in dieser Capelle abgehalten werden sollte. Ausserdem versah König Ludwig seine Stiftung zu Aachen noch mit einer grossen Menge von reichgestickten kirchlichen Gewändern und Ornaten, von denen sich heute nur noch wenige Bruchstücke vorfinden. Der eigentliche Zweck der Gründung dieser „ungarischen Capelle" in unmittelbarer Verbindung mit der Krönungskirche deutscher Könige, die auch die Grabeskirche des Stifters der abendländisch-christlichen Kaisermonarchie Karl's des Grossen wurde, ging dahin, eine nationale Capelle für jene Menge von Pilgern zu bauen, die in grossen Schaaren aus Ungarn und seinen Nachbarländern alle sieben Jahre nach Aachen pilgerten, um jene grösseren Reliquien des Herrn und der allerseligsten Jungfrau dort zu verehren, die Karl der Grosse aus Jerusalem, Constantinopel und Rom zum Geschenke erhalten, und im Schatze der von ihm erbauten Pfalzcapelle für alle Zeiten niedergelegt hatte. Heute noch besteht dieses im Munde des Volkes ebenfalls die „ungarische Capelle" zubenannte Bauwerk, und es muss nur bedauert werden, dass das ältere von König Ludwig errichtete *Sacellum* dem heutigen unkirchlichen Kuppelbau im Palaststyle des XVIII. Jahrhunderts (1767) hat Platz machen müssen.

Was nun zunächst die heute noch im Domschatze zu Aachen erhaltenen kunstreichen Gefässe betrifft, die wir an anderer Stelle bereits früher besprochen haben, so reihen wir hier die Abbildung derselben unter Verweisung auf unsere einschlagende Beschreibung in der Absicht an, um zu erfahren, ob es vielleicht zu ermöglichen sei, dass in Ungarn selbst ähnliche kirchliche Utensilien aufgefunden werden, die von der Grossmuth König Ludwig's herrührend, ähnliche Formengebilde und Wappen zur

Schau tragen, wie dieselben auf den königl. Geschenken im Aachener Schatze ersichtlich sind. Für die Kunstforschung haben diese Gefässe und Ornamente in dem oft gedachten *thesaurus* heute auch noch desswegen ein erhöhtes Interesse gewonnen, da kürzlich in einer ungarischen Urkunde der Name eines Goldschmiedes und königlichen Siegelstechers aufgefunden worden ist, aus welcher sich mit einiger Wahrscheinlichkeit der Schluss ziehen lässt, dass bereits unter Karl von Anjou und seinem Nachfolger König Ludwig die Goldschmiedekunst eine hohe Stufe der Entwickelung in Ungarn erreicht hatte.

Diese interessante Notiz über den muthmasslichen Goldschmied und seine Kunstfertigkeit, von dessen Meisterhand die Aachener Gefässe und Geräthschaften in der ungarischen Capelle herrühren dürften, verdanken wir dem Herrn Karl von Sava, der in einer seiner neuesten Schriften: **„Die Siegel der Wiener Universität und ihrer Facultäten vom Jahre 1365 bis zum Ausgange des XVI. Jahrhunderts“** [1]) einer Urkunde erwähnt, in welcher Karl von Anjou, König von Ungarn, seinem getreuen Goldschmied Peter, dem Sohne Simon's von Siena, der zugleich Vice-Gespann und Castellan in der Zips war, eine Besitzung verleiht, die daselbst „Jemnik“ zubenannt wird. Diese Auszeichnung und Belohnung wurde unserm Magister Peter, wie die Urkunde es angibt, nicht nur wegen seiner Verdienste überhaupt, sondern auch insbesondere desswegen verliehen, weil er in der Ausarbeitung und Anfertigung der königlichen Siegel sich ausgezeichnet hatte [2]). Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, dass, gleichwie Magister Peter die Goldschmiede- und Siegelstecher-Kunst von seinem Vater Simon aus Siena ererbt zu haben scheint, sein Kunsthandwerk auch auf seinen Sohn, der in der Urkunde nicht genannt ist, übertragen haben dürfte, und dass demnach die kostbaren Gefässe und Geräthe im Domschatze zu Aachen, wenn nicht noch vom Meister Peter selbst, doch von seinem unmittelbaren Nachfolger angefertigt sein dürften. Die Gründe, die uns zur Annahme dieser, wie wir glauben, nicht zu gewagten Hypothese bestimmen, dass nämlich der Meister Peter, der Siegelstecher und Goldschmied König Karl's von Ungarn, oder aber dessen unmittelbarer Nachfolger im Kunstgewerke als Anfertiger der erwähnten Kleinodien-Schätze aus der Aachener Münstercapelle zu betrachten sei, sind einerseits in dem Umstande zu suchen, dass an den fraglichen Geräthschaften des gedachten Schatzes sämmtliche Einzelheiten in ihrer architektonischen wie in ihrer ornamentalen Ausbildung ein Formengepräge ersichtlich ist, das in seinen eigenthümlichen Einzelheiten an italienisch-gothische Gebilde deutlich erinnert, wie sie namentlich im XIV. Jahrh. in der religiösen und profanen Goldschmiedekunst auf italienischem Boden immer wieder anzutreffen sind [1]).



(Fig. 1.)

Andererseits glauben wir für unsere oben ausgesprochene Behauptung auch darin einen weiteren Grund erkennen zu sollen, dass die von König Ludwig dem Aachener Münster und seiner dortigen Stiftung geschenkten Kleinodien, wie es die folgenden Abbildungen derselben zeigen, immer wiederkehrend mit heraldischen Wappen verziert sind, die offenkundig besagen, dass der Anfertiger derselben nicht nur als erprobter Goldschmied, sondern auch als Siegel- und Wappenstecher sich in jeglicher Technik seines Kunstgewerkes als Meister bewährt hat.

[1]) Vgl. Berichte u. Mittheil. des Wiener Alterthumsvereines, III. Bd., S. 141.

[2]) Herr von Sava hatte die Gefälligkeit uns mitzutheilen, dass die fragliche Urkunde ihrem Wortlaute nach in dem Werke „Katona histor. critic. regum Hung. t. 657“ sich vorfinde, wie folgt: „filius Simonis de Senis dictus et fidelis aurifaber noster, viceque Comes et Castellanus Scepusiensis — quandam possessionem Jemnik vocatam in comitatu Scepusiensi — postulasset — in nostrae majestatis memoriam revocantes meritoria servitia ipsius M. Petri — et specialiter — in sculptione, fabricatione seu paratione sigilli nostri autentici — in recompensationem — praedictam possessionem Jemnik ipsi donavimus. Datum in Vizegrad feria V proxima post dominicam ramis palmarum. 1331.

[1]) Unstreitig hat nach dem Schatze von St. Marcus der reichhaltige Reliquien- und Kleinodienschatz der Ordenskirche der Minoriten zu Padua eine grosse Zahl von kostbaren Gefässen und Geräthen aufzuweisen, die bisher auf archäologischem Gebiete noch nicht näher bekannt und gewürdigt worden sind, und die meistentheils aus dem XIV. Jahrhundert stammend, eine grosse Formverwandtschaft mit jenen Gefässen zeigen, die als Geschenke König Ludwig's von Ungarn im Aachener Schatze sich heute noch erhalten finden. Gewiss wäre es erwünscht, wenn in diesen Blättern in nächster Zeit mit Beigabe der nöthigen Abbildungen die hervorragendsten Kleinodien der bekannten Antonius-Kirche dei frati in Padua ausführlicher besprochen, und die Eigenthümlichkeit der italienisch-gothischen Goldschmiedekunst im Gegensatze zu den Formgebilden auf deutschen Boden aus derselben Kunstepoche näher gekennzeichnet werden würden.

Was nun zunächst die beiden Reliquiengefässe aus dem Schatze der ungarischen Capelle zu Aachen betrifft, so können wir hier deren Beschreibung füglich übergehen, da wir, wie bereits oben angedeutet, in einer früheren Schrift dieselben ausführlicher besprochen haben [1]).

Das zierliche Reliquiengefäss unter Fig. 1, das wir in der oben citirten Schrift unter Nummer 11, von Seite 27 bis 29, als zu den Aachener Kleinodien der ungarischen Capelle gehörend, besprochen haben, enthält in einer Kapsel von geschliffenem Bergkrystall mehrere Reliquien, die auf der *scheda* von Pergament in folgender Weise verzeichnet werden: Rel. S. Catherin. V. S. Agnetis. Ferner: Reliquiae SS^torum Quae inventae st. sub altari qd e in Diderikirchen, quor. nom. collegit X^e scientia (Reliquien der Heiligen, welche unter dem Altar gefunden worden sind, der sich in Diderikirchen befindet, deren Namen der Herr kennt).

Was unsere obigen Angaben hinsichtlich des Anfertigers dieses Behälters zu erhärten scheint, ist jenes eingeschmelzte Wappenschild, das, wie es unsere beifolgende Abbildung auf Fig. 1 zeigt, auf dem vierblätterigen geschweiften Fusse desselben vorkömmt, und das auf der rechten Hälfte des Feldes das bekannte heraldische Abzeichen Ungarns, und auf der linken Hälfte die Lilien der Anjou's erkennen lässt. In den Vertiefungen auf den gebogenen Nebenflächen unseres Fusstückes erblickt man je einen eingravirten Helm von einer Königskrone überragt, aus welcher sich Hals und Kopf des Vogels Strauss erhebt, der im offenen Schnabel ein Hufeisen trägt. Das folgende unter Fig. 2 abgebildete *ostensorium* gehörte ebenfalls zu dem ehemals reichhaltigen Schatze der ungarischen Capelle zu Aachen, wie dies die Wappenschilder auf dem Fusstheile besagen, der als eine sechsblätterige Rose gestaltet ist. Auf dem Spruchbande, mit welchem die Reliquien in der obern *pyxis cristallina* umwickelt sind, liest man in Minuskelschriften folgende Bezeichnung: De Costa S. Steph. Hung. Regis I^mi. SS. Maurorum (Sant Iuij. buss.?). Auch auf dem Fusse, der, wie bemerkt, als Rose von sechs Blättern sich gestaltet, findet man das heraldische Abzeichen König Ludwig's, nämlich die acht horizontal liegenden Balken Ungarns in Verbindung mit den Lilien der französisch-sicilianischen Anjou's. Ebenso wenig fehlt als Verzierung abwechselnd auf einigen Feldern die Helmzierde mit dem Vogel Strauss, der ein Hufeisen im Schnabel trägt. Überdies bemerkt man auf einem der Rosenblätter das Wappenschild des Königreiches Polen, dessen Krone König Ludwig der Grosse durch die Wahl der polnischen Stände seit 1370 mit der Krone des heiligen Stephan vereinigt hatte. Das Vorkommen des polnischen Adlers als Ornament auf diesem Fusstheil dient zum Belege, dass das Gefäss erst nach vollzogener Wahl König Ludwig's zum Könige von Polen, also nach 1370 angefertigt worden ist. Sonst zeigt dieses Reliquiar, das mit einem im Sechseck angelegten und mit Schuppenornament gedeckten Thurmhelme abschliesst, keine weitere Verzierung als einen zierlich gegliederten Knauf im Sechseck, dessen sechs vorspringende Pasten auf emaillirtem Grund je einen Buchstaben des alten Hierogramms „IHESUS" tragen.



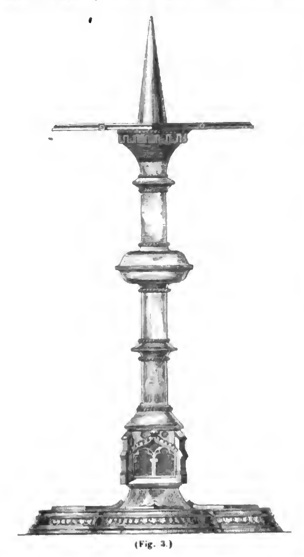
(Fig. 2.)

Auf dem abschliessenden Knauf des Dachhelmes erhebt sich das ungarische Doppelkreuz, das bekanntlich von Papst Sylvester II. dem heil. Stephan als apostolischem König von Ungarn zur Auszeichnung verliehen wurde.

Neben diesen Reliquiengefässen, die durch die obengedachten heraldischen Abzeichen sich offenbar als Geschenke König Ludwig's des Grossen bethätigen, finden sich noch im Schatze zu zu Aachen einige andere Gegenstände vor, die ehemals an Festtagen dem Altare der ungarischen Capelle zum besonderen Schmucke gereichten. Es sind dies nämlich zwei *cerostati*, die als Lichtträger auf die Predella des Altars gestellt wurden, dessgleichen zwei *tabulae reliquiarum*, die einst ebenfalls als Altarzierden dienten. Unter Fig. 3 veranschaulichen wir einen dieser Leuchter von vergoldetem Silber mit emaillirten Ornamenten, der eine Höhe von 8" 9''' (228 Mm.) aufzuweisen hat, bei einer grössten Breite des Fusses von 5" 4''' (140 Mm.). Wie es der folgende Grundriss unter Fig. 4 veranschaulicht, ist der Fuss als vierblätterige Rose so gehalten, dass die zu einem schmalen Halse ansteigenden Flächen jedesmal mit eingeschmelzten Wappenschildern verziert

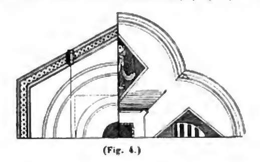
[1]) Vgl. „Der Reliquienschatz des Liebfrauen-Münsters zu Aachen in seinen kunstreichen Behältern, zum Andenken an die Heiligthumsfahrt von 1860 beschrieben und mit vielen Holzschnitten erläutert von Dr. Fr. Bock. Mit einer Einleitung von Dr. J. Th. Laurent, Bischof von Chersonses i. p. i., Bonn, bei Henry und Cohen, 1860".

sind, die in Übereinstimmung mit den übrigen heraldischen Abzeichen, die sich auf den früher gedachten Reliquiengefässen vorfinden, deutlich bekunden, dass auch diese



(Fig. 3.)

beiden formschönen Leuchter von der Schenkung Ludwig's des Grossen von Ungarn an seine Stiftung zu Aachen herrühren. Wie es die Grundrisszeichnung (Fig. 4) anzeigt,



(Fig. 4.)

befindet sich auf dem obern Halse unseres *ceroferale* eine im Sechseck angelegte Scheibe, die zunächst die Bestimmung trägt, das herunterträufelnde Wachs aufzufangen. Diese obere sechseckige Platte hat, wie die Abbildung unter Fig. 3 es andeutet, eine solche Einrichtung, dass mittelst Charniere die beiden Seitentheile sich auf- und zuschlagen lassen.

Was zunächst die Wappenschilder betrifft, die die Flächen des Pedalstückes in Vierpassform verzieren, so sei bemerkt, dass dieselben, in rhomboidenförmiger Einfassung erhaben aufliegend, zweimal das Wappen Ungarns in jener Ausdehnung erkennen lassen, wie wir es unter Fig. 5 in natürlicher Grösse wiedergeben. In dem Wappenschild, das noch durchaus die Form des XIV. Jahrhunderts erkennen lässt, ersieht man auf der rechten Seite die acht *trabes* von Ungarn, theils von Silber, theils von rothem Schmelz, und auf der linken Hälfte die goldenen *fleurs de lis* auf hellblauem eingeschmelztem Grunde. Abwechselnd mit dieser ebengedachten heraldischen Verzierung kehrt



(Fig. 5.)



(Fig. 6.)

zweimal auf dem Fusse dieser Leuchter jenes heraldische Abzeichen zurück, das unter Fig. 6 in natürlicher Grösse veranschaulicht wird. Man bemerkt nämlich auf rhomboidenförmiger Fläche eine Helmzierde in den Formen des XIV. Jahrhunderts, von einer königlichen Lilienkrone überragt, aus welcher sich wiederum das Zimier der Anjou's, der langgestreckte Hals jenes Vogels erhebt, *„qui mange le fer“*; desswegen in dem Schnabel desselben auch das Hufeisen[1]). Auch die beiden Straussfedern fehlen nicht.

Als fernere Zierde des Altars in der ungarischen Capelle zu Aachen haben sich heute noch im Schatze daselbst drei Predellstücke mit gemalten Darstellungen der heil. Jungfrau in verschiedener Auffassung erhalten. Diese Aufsätze, welche in älteren Schatzverzeichnissen häufig den Namene *tabulae reliquiarum* führen, sind von vergoldeten Silberrahmen eingefasst, deren Flächen mit vielen ciselirten und eingeschmelzten Ornamenten verziert sind. Die vertieft zurücktretende Fläche dieser Altarbilder zeigt auf durchsichtigem, eingeschmelztem Tiefgrunde von blauem Schmelz und quadratischen Einfassungen umgeben das Haus-

[1]) Nach dem Chron. Thurocz. P. I, cap. 99 soll diese Helmzierde der ungarischen Könige aus dem Geschlechte der Anjou darin ihren Grund haben, dass König Karl Robert an seinem Hofe einen Vogel Strauss als bevorzugten Liebling hielt und fütterte. Mehr als hundert Jahre später erscheint am Hofe Kaiser Maximilian's ein anderer vierfüssiger Liebling in Gestalt eines gezähmten Löwen, von dem die Tagesschriftsteller manche artige Bravour-Stückchen zu erzählen wissen.

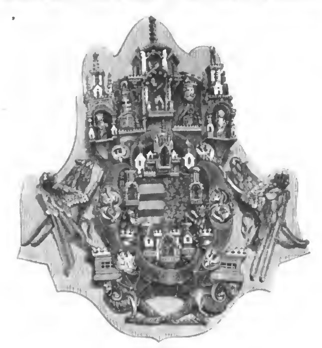
Wappen der Anjou's, die goldene Lilie. Dieser emaillirte Grund mit seinen *fleurs de lis* dient dazu, die äussern Umrisse der gemalten Figuren einzufassen, die vertieft zum Vorschein treten, eine Technik, die auf byzantinischen und slavisch-russischen Malereien seit der Frühzeit des Mittelalters bis zur Stunde noch beibehalten worden ist. Unter Fig. 7 wird im verkleinerten Massstabe eines jener Predellstücke veranschaulicht, das zugleich mit zwei anderen ähnlichen Bildwerken sich in dem oft gedachten Schatze vorfindet. Wie es die Umrisse der *„Maestà della Virgine“* auf unserer Abbildung besagen, scheint dieses in Tempera gemalte Bildwerk nebst den beiden übrigen Bildern von einem italienischen Meister herzurühren, der anscheinend noch nach den überlieferten Regeln der Schule von Cimabue seine Bilder im typischen Charakter malte. Leider sind auf den drei Predellstücken diese alt-italienischen Tempera-Malereien von der unberufenen Hand eines sogenannten Restaurateurs im vorigen Jahrhundert gänzlich übermalt worden, so dass es heute an der Zeit wäre, wenn das Stiftscapitel des Aachener Münsters durch einen befähigten Künstler die Freilegung der primitiven Malereien und ihre stylgerechte Wiederherstellung einleiten würde.


(Fig. 7.)

Als Beleg für unsere oben aufgestellte Hypothese, dass nämlich diese drei bezeichneten *tabulae reliquiarum* von einem Meister des Goldschmiede-Gewerkes herrühren, der aus der Schule des Eingangs erwähnten Magisters Peter hervorgegangen, dürfte, wie früher bemerkt, jene grosse Zahl von emaillirten und eingravirten heraldischen Abzeichen anzusehen sein, mit welchen der äussere flache Rand der unter Fig. 7 abgebildeten Reliquientafel verziert ist. Diese vielen Wappenschildchen auf viereckig länglichem Felde wechseln regelmässig ab mit oblongen Füllungen, innerhalb welcher sich ein schön ciselirtes, Laubornament kenntlich macht, dessen Stylisirung und Ausprägung für den Schluss des XIV. Jahrhunderts charakteristisch ist. Auf diesem äussern Rande kehrt das Wappen Ungarns achtmal zurück; nämlich viermal in der Schildform des XIV. Jahrhunderts, die nach unten im Spitzbogenstyl ausmündet, und viermal in Form eines Rhomboides. Mit den bekannten rothen und silbernen Balken Ungarns ist immer das Wappen der Dynastie der Anjou's verbunden Auch fehlt in dieser Randverzierung das ungarische Doppelkreuz, die *crux bipartita*, nicht, das ebenfalls in quadratischer Einfassung viermal wiederkehrt. Da Ludwig der Grosse von Ungarn im Jahre 1370, wie bereits angedeutet wurde, auch den Thron der Jagellonen bestiegen hatte, so findet man hier als Beweis, dass unsere tabulae reliquiarum erst nach dem Jahre 1370 angefertigt worden sind, auch viermal auf der Einfassungsfläche unserer Bilderwerke sich wiederholend, das Wappenschild des Königreichs Polen, der rothe Adler auf silbernem Felde. Auch das Bild des Vogels Strauss mit dem Hufeisen im Schnabel kehrt viermal auf der äussern Deckplatte wieder, wodurch die in der Anmerkung citirte Überlieferung gerechtfertigt wird, dass nämlich der erste ungarische Anjou an seinem Hofe mit besonderer Vorliebe einen Vogel Strauss gepflegt habe.

Als integrirende Theile zu jenen reichgestickten *cappae*, die König Ludwig der Grosse der von ihm errichteten ungarischen Capelle am karolingischen Münster in Aachen zu Geschenk verehrte, finden sich heute noch im dortigen Schatze vier Pectoralschilder vor, die ehemals die Bestimmung trugen, als *morsus*, *fibulae*, jenes Stoffstück zu bedecken und zu verzieren, welches als Schliesse die Chorkappe auf der Brust zusammenhielt. Solcher Agraffen geschieht häufiger in englischen, französischen und deutschen Schatzverzeichnissen des XIV. und XV. Jahrhunderts Erwähnung, und scheinen dieselben zu reicheren Pluvialen als zusammen gehörende Theile besonders angefertigt worden zu sein. Auch heute werden diese unter Fig. 8 und 9 abgebildeten Ornamentstücke als reiche Brustzierden beson-

ders an höheren Kirchenfesten, namentlich aber bei der Frohnleichnams-Procession von den Kanonikern des Aachener Stiftes getragen. Offenbar gehören zu den reichsten *monilia*, die der Domschatz zu Aachen unter seinen zahlreichen Kleinodienstücken nachzuweisen hat, jene beiden Pectoralkrampen, von denen wir eine unter Fig. 8 abgebildet haben. Diese *morsus*, die sich doppelt in ähnlicher



(Fig. 8.)

Verzierungsweise mit einigen kleineren Modificationen der Renaissance noch vorfinden, haben eine grösste Höhe von 8″ 6‴ (222 Millim.) bei einer Breite von 7″ 3‴ (185 Millim.). Als Mittelstück gibt sich auf beiden *fibulae* das grosse Wappenschild Ungarns zu erkennen, dessen linke Hälfte die Lilie auf blau eingeschmelztem Grund, das Wappen der französischen Anjou's, ausfüllen. Um dieses Wappenschild herum construiren sich eine Menge kleinerer architektonischen Aufbauten, *pinnacula*, die von einer Einfassung in Form einer sechsblättrigen Rose umrandet werden. Auf dieser Einfassung liest man in goldenen Minuskelschriften auf dunkelblauem Schmelz folgendes Legendarium:

gotes lere wolde ich mere:
ich begere maria lere [1]).

Zu beiden Seiten dieses sechsblättrigen Medaillons sind zwei in vergoldetem Silber ciselirte Greife angebracht; diesen ähnliche groteske Thiergestalten befinden sich als Sockel unterhalb der sechsblättrigen Einfassung. Interessant wäre es zu vernehmen, welche Beziehung der eben gedachte Sinnspruch zu dem Wappen Ungarns, respective zur Dynastie der Anjou's haben dürfte. Insofern als die allerseligste Jungfrau die Patronin von Ungarn ist, fände der oben citirte Spruch in diesem Umstande seine Berechtigung: nur eines bleibt vorläufig unerklärlich, dass nämlich das Wappen Ungarns mit seinen vielen architektonischen Ausbauten, die durchaus einen italienisirenden Anstrich haben, mit einer Inschrift in deutscher und nicht in lateinischer Sprache umgeben ist. Viele Anzeichen an unserer in Rede stehenden prachtvoll gearbeitetem Agraffe machen es wahrscheinlich, dass die bogenförmigen Ornamente im Sechseck später erst hinzugefügt worden sind.



(Fig. 9.)

Noch zwei andere *fibulae pectorales* haben sich in dem Schatze von Aachen heute erhalten, die offenbar von Ludwig dem Grossen, König von Ungarn und Polen, herrühren. Beifolgend geben wir in verkleinertem Maassstabe unter Fig. 9 eine dieser Pectoralschliessen nebst den beiden eingeschmelzten Wappen in vergoldetem Silber wieder und bemerken dabei, dass die Unterlage dieser emaillirten Wappenschilder heute aus einem modernen rothen Seidenstoff besteht, der mit Gold durchwirkt ist. Auf dieser Unterlage ist das Wappen von Ungarn und das von Polen vermittelst Häkchen aufgenäht und befestigt. Über dem Wappenschilde, das die heraldischen Abzeichen des Königreichs Ungarn mit denen der französischen Anjou's vereint, erkennen lässt, erhebt sich ein reich verzierter geschlossener Helm, der von einer Lilienkrone überragt ist, aus welcher sich wie immer der langgestreckte Hals des Vogels Strauss mit goldenem Hufeisen und den beiden Straussenfedern als Helmzierden sich befinden. Dieses letzte Wappen nebst Helm und Zimier hat eine grösste Höhe von 5″ 11‴ (155 Millim.), hingegen das Wappen Polens, zu dessen Erklärung wir eben übergehen, zeigt eine Höhe von nur 5″ 4‴ (140 Millim.). Das Wappen des alten polnischen Wahlreiches, dessen Regierung, wie im Vorher-

[1]) Soll wohl heissen: „ere" (Ehre) statt „lere" (Lehre), wofür der Goldschmied irrthümlich, wie es so häufig der Fall ist, „lere" geschrieben.

gehenden angedeutet wurde, König Ludwig im Jahre 1370 antrat, zeigt auf einem ausgeschnittenen Wappenschilde, dessen Form für das letzte Viertel des XIV. Jahrhunderts charakteristisch ist, einen roth emaillirten einköpfigen Adler auf weissem Felde. Dieses Wappenschild ist ebenfalls von einem geschlossenen Helm überragt, auf dem sich in trefflicher Stylisirung als Zimier ein Adler befindet, der eine Königskrone trägt. Obgleich sich in ältern Schatzverzeichnissen manche Andeutungen vorfinden, das die verbindenden Stoffstücke reicher Chorkappen als Schliessen ehemals mit gestickten oder in Silber ciselirten Wappenschildern verziert zu werden pflegten, so dürften doch wohl diese eben gedachten Wappenschilder ursprünglich einen andern Zweck gehabt haben.

Über die älteste Entwickelung des Mariencultus.

Von Dr. Friedrich August Lehner.

(Vortrag, gehalten am 12. April im Wiener Alterthumsvereine.)

Boccacio sagt einmal: Die Kunst sei nur eine andere Art der Theologie. Wenn auch dieser Ausspruch an sich mehr geistreich als richtig ist, so findet er doch seine volle Anwendung auf unseren Gegenstand. Die Marienkunst ist wirklich nur eine andere Art des Glaubens an — und der Lehre von Maria. Von der Religion nämlich wurde Maria schon in einem so frischen, lebendigen Bilde an die künstlerische Phantasie abgegeben, dass dieses Bild mit unwiderstehlicher Gewalt zur Entlassung in sichtbare und greifbare Formen drängte. Doch geschah dies nicht zu einer bestimmten Zeit, etwa durch einen officiellen kirchlichen Act oder durch berechnete priesterliche Vorkehrungen, sondern die Vorstellung von Maria sprosste, wie das ganze Christenthum, auch nur aus einem kleinen Samenkorne und wuchs heran nur durch naturgemässe Entfaltung und organische Entwickelung.

Und dieses Samenkorn findet sich nirgends anders, als da, wo das ganze Christenthum wurzelt, in den Evangelien.

Bekanntlich sind es nur wenige Capitel des Matthäus, Lucas und Johannes, nebst zwei kurzen Notizen bei Marcus und in der Apostelgeschichte, die Maria erwähnen. Wenn ich nun die hier gegebenen, Ihnen Allen geläufigen Erzählungen dazu benütze, um das Bild in seinen Grundlinien zu construiren, unter welchem Maria in der Phantasie der ersten Christen lebte, so dürften ungefähr die folgenden Züge zu unterscheiden sein.

Maria erscheint zunächst als das nothwendige Werkzeug der Erlösung, als die zum Behufe der Menschwerdung des Logos Prädestinirte, durch den Propheten Verkündete und von einem unmittelbaren Boten Gottes Berufene. Unter den providentiellen Persönlichkeiten hat sie den ersten Rang, denn ihre Aufgabe ist nicht blos die, durch irgend eine Idee oder That die Welt zu reformiren, sondern die, Gott selbst der Welt zu geben. Durch die Art der Erfüllung derselben zerbricht sie die Kette natürlicher Causalität und gehört durch den an ihr selbst gelösten Widerspruch als Jungfrau-Mutter der Welt des Wunders an.

Doch hört sie dabei nicht auf, ein Glied der gewöhnlichen Menschenwelt zu sein. Es sind vielmehr die nothwendigen Fäden hervorgehoben, durch die das Wunderbare mit dem Natürlichen in ihr zusammenhängt und das sind die Tugenden des Glaubens, der Demuth und des Gehorsams, also ihr mitwirkendes Verdienst, das sie der Gnade würdig macht.

Ist so das Verständniss ihres Wesens vermittelt, so erscheint sie als gewöhnliches Menschenkind zunächst im Zauberlichte zartester Jungfräulichkeit. All' jene sinnige Einfalt, jene kindliche Sicherheit, jene schüchterne Würde, die wir mit dem genannten Begriffe verbinden, erscheint in ihr vorbildlich verkörpert.

Nach der anderen Seite wird sie ebenso durch die treueste Pflichterfüllung in höchster Wonne und im tiefsten Schmerze als Ideal der Mutter dargestellt.

Wird sie endlich mit ihrem Sohne als Welterlöser in's Verhältniss gesetzt, so erscheint sie als die erste Gläubige, als solche, welcher der universelle Beruf ihres Sohnes nicht ohne innere Opfer zuerst klar geworden, als solche die schliesslich durch das bitterste Leiden ihre Würdigkeit zu beweisen hatte und damit als Vorbild des Christen überhaupt.

Diese Züge also, — der Prädestination, des wunderbaren Widerspruches der Jungfrau-Mutter, der verdienten Begnadigung, des echt Jungfräulichen, des ideal Mütterlichen, des wahrhaft Christlichen — dürfen wir als diejenigen annehmen, unter welchen Maria im Herzen der Gläubigen Wohnung nahm. Und dass das völlig Neue derselben in den leeren Gemüthern der gräco-romanischen Culturwelt, in denen die alten Ideale längst zur Allegorie verdampft oder zum lächerlichen Mährchen verkümmert waren, — man erinnere sich blos an den Ausspruch Cicero's, dass die Auguren einander in's Gesicht lachten, und dass nicht einmal mehr ein altes Mütterchen vor den Schrecken des Tartarus sich fürchtete — dass diese Züge sich fest einprägten, verstände sich von selbst, wenn wir auch keine historischen Beweise dafür hätten. Doch diese fehlen uns nicht nur nicht, sondern sie geben uns auch das Materiale an die Hand, um der Weiterentwickelung, dem Wachsthume unseres Marienbildes in der Phantasie Schritt für Schritt folgen zu können.

Diese Fortentwickelung hängt begreiflich mit der Entwickelung der Vorstellungen und Begriffe über Christus

auf's Innigste zusammen. Fürchten Sie nicht, dass ich hier allzuweit auf das abstracte Feld der Dogmengeschichte mich verlieren werde. Ich werde nur die Hauptpunkte berühren.

Die Idee des Fleisch gewordenen Gottessohnes trat als neues Problem sogleich auf zwei verschiedenen Wegen an den Menschengeist heran. Der eine war der Glaube, der andere die Reflexion. Letztere spaltete sich wieder in zwei Hauptrichtungen, eine mehr realistische und eine mehr idealistische, und diesen Hauptunterschied werden wir in der Geschichte der Häresien — denn um diese handelt es sich hier — bis zu dem Punkte zu verfolgen haben, bis zu welchem ich die Entwickelung zu führen gesonnen bin. Schon im ersten Jahrhunderte war es einerseits der grobe Realismus der Ebioniten, andererseits der falsche Idealismus der Doketen, der den Widerspruch der Menschwerdung verständig oder phantastisch zu lösen suchte. Erstere erklärten Jesus für einen blossen, von Gott besonders erleuchteten Menschen, für den Sohn des Zimmermannes, und an sie schloss sich der weitergehende Hohn der Juden und der aufgeklärten Heiden an, welche Christi illegitime Herkunft nur durch die Verehelichung Maria's mit Joseph für gedeckt erklärten und die Verkündigungsscene mit dem Mährchen von Danae u. dgl. auf gleiche Linie stellten. Die Doketen dagegen behaupteten, Christus sei nur in der äusseren Gestalt eines Menschen, also wie ein Gespenst, nicht aber als wirklicher Mensch von Fleisch und Blut auf die Welt gekommen. Diese beiden Gegensätze fanden durch das ganze II. Jahrhundert herab und noch weit in's III., ja in einzelnen Ausläufern noch in die folgenden hinein in den ungemein phantastischen Systemen des Gnosticismus und Manichäismus, natürlich mit vielfachen Modificationen, ihre Vertretung. Handelte es sich dabei zunächst nur um die Person Christi, so wurde doch augenscheinlich auch die Vorstellung von seiner Mutter in Mitleidenschaft gezogen und dies geschah nicht blos so nebenher, sondern ausdrücklich und wie angedeutet, hin und wieder in der derbsten Weise. Zwei Hauptzüge unseres evangelischen Marienbildes, — einerseits die Jungfräulichkeit, andererseits die Mutterschaft, — waren in Frage gestellt. Mit welcher Empörung sich das gläubige Gefühl gegen diese Unterminirung seiner Fundamente sträubte, lässt sich denken. Die ältesten Apologeten von Ignatius bis Origenes wehren nicht blos diese ausserhalb des gläubigen Christenthumes stehende Polemik ab, sondern sie suchen auch schon durch begriffliche Bestimmungen den unmittelbaren Glaubensinhalt zu formuliren. Es werden Beweise von allen Seiten herbeigebracht, historisch-prophetische aus dem alten Testamente, philosophisch-theologische aus dem eigenthümlichen Wesen des göttlichen Rathschlusses, die Menschheit jungfräulich zu regeneriren, ja Tertullian lässt sich in weitläufige physiologische Untersuchungen ein, die auf der Höhe der Wissenschaft seiner Zeit stehen, um die beiden genannten Züge zu retten. Hierdurch treten diese letzteren aus der naiven Unmittelbarkeit heraus, mit der sie im Anfange widerspruchslos im Bewusstsein der Gläubigen geruht hatten; sie sind Errungenschaften eines vielzüngigen, heissen Kampfes, und gelten hinfort als Haupterkennungszeichen der Rechtgläubigkeit.

Jedoch mit der wissenschaftlichen Abwehr der Angriffe von aussen war die Reflexion in die Kirche selbst eingedrungen. Es machte sich eine mehr rationalistische Richtung neben der einfach gläubigen bemerkbar und diese Richtung wuchs im Verlaufe des III. Jahrhunderts bis zum offenen Kampfe gegen das Trinitätsdogma. Ihre Losung war: „Wir halten fest an der Monarchie", worunter sie die Einheit Gottes verstanden. Darum nannte man sie Monarchianer. Sie theilten sich wiederum in zwei Parteien. Die einen erklärten Christus für einen zwar wunderbar aus der Jungfrau entstandenen, aber dennoch blossen Menschen, in welchem zeitweilig eine göttliche Kraft gewirkt habe; die anderen sagten: Gott Vater selbst habe sich in die Jungfrau herabgelassen, er selbst habe für die Menschheit gelitten. Man sieht, die neuen Gegensätze bieten eine naheliegende Analogie mit den vorhin besprochenen Ebioniten und Doketen. Doch wird von ihnen die Jungfräulichkeit Maria's nicht mehr angefochten, sondern nur ihr Verhältniss als Mutter Christi schief aufgefasst. Nach den einen war sie Mutter eines wunderbar entstandenen Menschen, nach den anderen Mutter Gottes des Vaters. Es musste also gegen die ersteren ihre Eigenschaft als Mutter eines göttlichen Sohnes, gegen die letzteren als Mutter Gottes des Sohnes vertheidigt werden. Dies geschah durch Tertullian, Hippolytus, Novatian, Papst Felix I. u. A.

Das Trinitätsdogma, dessen Unbegreiflichkeit für uns ja noch ebenso feststeht, wie für die alte Kirche, liess aber die Speculation nicht ruhen, und im IV. Jahrhunderte war es Arius, der sich die Sache so dachte: Christus ist das erste und vorzüglichste Geschöpf Gottes, er hat im Auftrage Gottes die Welt geschaffen, er hat sich zum Menschen degradirt, hat sich aber durch seine vollkommene Pflichterfüllung der Vergöttlichung würdig gemacht und wurde von Gott zum Sohne adoptirt. Diese Häresie hielt bekanntlich das ganze IV. Jahrhundert in Aufregung, sie bildete die Modeunterhaltung an dem christlich gewordenen Hofe zu Byzanz und in allen Trödlerläden und Wechselbuden wurden ihre Sätze verfochten oder bekämpft. Augenscheinlich war Maria nach dieser Ansicht Mutter eines Geschöpfes, nicht Mutter des Schöpfers. Im Gegensatze gegen sie trat in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts Apollinaris auf, aber indem er nicht blos das Göttliche in Christus, sondern auch die Einheit des Göttlichen und Menschlichen energisch betonen wollte, stellte er folgende eigenthümliche Theorie auf. Wie jeder Mensch aus Leib, Seele und Geist bestehe, so bestehe auch die Persönlichkeit Christi aus drei Factoren: aus Leib, Seele und —

Logos. Dieser Logos, die zweite Person der Trinität, hätte sich in Christus an die Stelle des menschlichen Geistes gesetzt und mit den beiden anderen Factoren zu der Einheit des Gottmenschen verbunden. Es springt in die Augen, dass diesem Gottmenschen die volle Menschheit fehlt; und erfährt man, dass die Schule des Apollinaris ihre Consequenzen weiter führte, und auch das Fleisch Christi vom Himmel stammen liess, so haben wir Maria wieder nur als scheinbare Mutter eines Scheinmenschen, und in diesen beiden Häresien nur eine neue Metamorphose des Realismus der alten Ebioniten und des Idealismus der alten Doketen.

Gegenüber von diesen Theorien kam nun das berühmte, vielangefochtene Wort Gottesgebärerin, θεοτόκος, in häufigeren Gebrauch. Wenn man es missversteht, allerdings unberechtigt, denn Gott kann nicht geboren werden, war es die bequemste Abbreviatur der kirchlichen Vorstellung, im Gegensatze gegen die beiden genannten Richtungen. Das Bestimmungswort θεο, Gottes, geht gegen die Arianer und Alle, welche dem Sohne Maria's die ursprüngliche Gottheit absprachen, das Grundwort τόκος, Gebärerin, gegen die Apollinaristen und Alle, welche ihm seine volle Menschheit vorenthielten und nur in diesem Sinne war es zu verstehen. Autoritäten dafür anzuführen, würde zu weit führen. Es gebrauchen es all' jene königlichen Bischöfe, wie Gregorovius sie nennt, an denen das IV. und V. Jahrhundert so reich ist. Lateinisch heisst der Ausdruck Deipara. Man muss sich hier in Acht nehmen, das Wort Deipāra zu lesen und mit „Gottgleich" zu übersetzen, wie dieses einem sonst verdienstlichen Gelehrten begegnet ist. Sein Name ist Peter Ochs. Die Übersetzung findet sich in seiner Geschichte von Basel. Übrigens wurde der Ausdruck auch schon am Ende des IV. Jahrhunderts in der oben angedeuteten Weise missverstanden. Theodor von Mopsuestia meinte, es sei Wahnsinn, zu sagen, Gott sei von der Jungfrau geboren, und sein Schüler Nestorius, Patriarch von Constantinopel, leitete im V. Jahrhunderte mit der Polemik gegen diesen Ausdruck seine neue Häresie ein, nämlich eine so strenge Trennung der göttlichen und menschlichen Natur in Christo, dass er diese beiden Naturen als zwei getrennte Personen fasste, die nur äusserlich und moralisch mit einander verbunden seien. Der nestorianische Streit, bei dem es sich, wie gesagt, wieder eigentlich nur um die Person Christi handelte, nahm hiemit die Wendung, als ob der Punkt, auf den es ankomme, eben jenes Prädicat ausmache, um welches Maria nicht verkürzt werden dürfe. So tritt Maria in den Vordergrund und die Kirchenversammlung von Ephesus im Jahre 431, welche in einer Kirche abgehalten wurde, die längst vorher der **Gottesgebärerin** Maria geweiht war, sah sich veranlasst, jenem Ausdrucke officiell die förmliche und feierliche Weihe zu ertheilen.

Dieser erste öffentliche Act, der bisher eigentlich als Anfang des Mariencultus galt, besonders auch desswegen, weil zur Zeit desselben die ersten Marienfeste in's Leben traten, soll für uns der Zielpunkt unserer Untersuchungen sein.

Wie nun gerade durch den innigen Zusammenhang der Vorstellungen von Christus und Maria in der dogmatischen Entwickelung letztere selbstständig in den Vordergrund trat, und zwar zunächst als Gottes-Mutter, so hatten auch die übrigen Züge unseres ursprünglichen Bildes in selbstständiger Entfaltung sich erhöht und durch neue vermehrt. Die Geschichte dieser Züge ist nun in Kürze durchzugehen, um das Gesammtbild zu gewinnen, wie es sich am Schlusse der Epoche darstellte.

Und zwar ist es zunächst der Zug der Jungfräulichkeit, den wir wieder aufnehmen müssen.

Nach Abweisung der ebionitischen Angriffe galt Maria, wie wir gesehen haben, in der Vorstellung der Christen als Jungfrau in dem Sinne, dass kein irdischer Vater ihres Kindes anzunehmen sei. Nun war die nächste Frage, ob ihr dieses Prädicat auch **nach** der Geburt Christi zukomme? Und zwar bot diese Frage eine doppelte Seite. Einmal handelte es sich darum, ob nicht das Ehebündniss mit Joseph jenes Prädicat aufgehoben habe, und zweitens, wenn auch dies nicht anzunehmen sei, ob nicht gerade durch die Erfüllung ihrer hohen Aufgabe jenes Prädicat in seinem vollen physiologischen Sinne verloren gegangen sei. Das Materiale hierüber liegt schon aus den ersten Jahrhunderten in solcher Massenhaftigkeit vor, es wird für den einen Punkt der Frage exegetisch-historisch, für den andern anatomisch-physiologisch so in's Detail eingegangen, dass ich nur auf das Allerhauptsächlichste hindeuten kann.

Manche verstanden anfangs die Brüder Jesu, von denen die Evangelien sprechen, als leibliche Brüder, als jüngere Söhne Maria's aus der Ehe mit Joseph, so z. B., wie es scheint Tertullian; ja noch im IV. Jahrhunderte entstand eine eigene Secte, die dies auf's Neue behauptete, und der römische Mönch Jovinian, der Arianer Helvidius und Bischof Bonosus von Sardika stimmten damit überein.

Hiegegen verbreitete sich unter den ältern griechischen Kirchenvätern die Ansicht, dass jene Brüder Jesu aus einer früheren Ehe Joseph's stammen, und dass Joseph schon in sehr hohem Alter gestanden sei, als er die Ehe mit Maria geschlossen habe. Dieses Auskunftsmittel wird von den lateinischen Kirchenvätern, z. B. Hieronymus und Ambrosius zurückgewiesen, die sogenannten Brüder als Verwandte überhaupt erklärt, welche Bedeutung der griechische Ausdruck ἀδελφοί ebenfalls hat, und die Ehe Mariens mit Joseph als eine durch göttlichen Rathschluss zum Schutz von Mutter und Kind veranstaltete, immer bräutlich gebliebene, dargestellt.

In gleicher Weise wurden die naturwissenschaftlichen Skrupel derjenigen, welche meinten, dass Mutterschaft und Jungfräulichkeit wenigstens in einem bestimmten Sinne sich nicht vertrügen, beseitigt und, um mich des oft wieder-

kehrenden technischen Ausdruckes zu bedienen, das *claustrum virginitatis* als *partu non solutum* angenommen. Dies geschah zuerst durch Clemens von Alexandrien im Jahr 194. Darum wurde der Titel „Jungfrau, παρθένος“ zur „immerwährenden Jungfrau, ἀειπαρθένος“ vervollständigt; das findet sich schon im II. Jahrhundert und ist im IV. und V. allgemein.

Diesen beiden Zügen, wodurch das Marienbild einer Welt angehört, die sich über das Naturgesetz stellt, reiht sich sogleich derjenige an, der ihre providentielle Stellung in der Weltgeschichte kennzeichnet. Die Geschichtsphilosophie der ältesten Kirchenväter stellte sie häufig der Eva, der Stammmutter des Menschengeschlechtes gegenüber, und gewinnt hiermit folgende Anschauung: Eva ist die sündhafte Mutter der unerlösten Menschheit, Maria, als nothwendiges Werkzeug der Erlösung, ist die Mutter der erlösten Menschheit. Sie ist die zweite Stammmutter, die neue Eva, die Mutter des Heiles, und zwar nicht blos für die nach ihr kommenden Generationen, sondern, da das Erlösungswerk ihres Sohnes auch auf die vorchristliche Welt sich erstreckt, in rücklaufender Linie auch für alle Geschlechter vor ihr bis zur alten Stammmutter Eva selbst. Irenäus sprach diesen Gedanken zuerst aus um's Jahr 180 und nach ihm steht also Maria im Mittel- und Wendepunkt der Weltgeschichte.

Begreiflich musste nach und nach auch jeder Schein von Unvollkommenheit bei einer so hoch begnadigten Persönlichkeit sich verlieren, und wenn in den ersten vier Jahrhunderten manche Kirchenväter ihr einen milden Vorwurf daraus machten, dass sie einmal die Lehrthätigkeit ihres Sohnes unzeitig unterbrochen habe, oder bei der Hochzeit zu Cana voreilig gewesen sei, oder wenn man das Schwert Simeon's allegorisch so deutete, dass darunter ein momentanes Irrewerden an ihrem Sohne bei seiner Kreuzigung zu verstehen sei, so verloren sich diese Bemängelungen mit dem Ende des IV. Jahrhunderts vollständig, und schon Augustinus erklärt Maria für völlig sündenlos. Darum wird sie im III. und IV. Jahrhundert in unzähligen Predigten und Homilien als Spiegel aller Tugenden dem christlichen Volk vorgehalten. Schon Origenes und nach ihm viele andere bis auf Ambrosius und Augustinus, preisen sie als Muster der Gläubigkeit, der Demuth, der Keuschheit, der Andacht, als Trägerin der vier Cardinaltugenden, als Vorbild in allen frommen Übungen, als Heldin im Leiden.

Bei der lebendigen Überzeugung von dem fortdauernden moralischen Zusammenhange zwischen den Erlösten auf Erden und den Vollendeten im Himmel, wie sie sich bei den ältesten Kirchenvätern ausspricht, konnte es nicht fehlen, dass Maria, die in der Vorstellung der Christen allmählich zu solcher Verklärung heranwuchs, auch im Himmel ihre hervorragende Stelle erhielt. Irenäus im II. Jahrhundert heisst sie bereits Fürsprecherin der Eva und in den sibyllinischen Orakeln, und zwar in dem Theil derselben, der noch aus dem II. Jahrhundert stammt, tritt sie als Vermittlerin zwischen Gott und der sündigen Menschheit auf. Diese Vorstellung schliesst sich nur consequent an jene von ihrem Platz in der Weltgeschichte an. Darum tritt sie auch in einer Vision des Bischofs Gregorius Thaumaturgus im Jahre 250 als solche auf, deren Wunsch der Apostel Johannes auch in jenem Leben als Befehl betrachtet, und darum wendet sich die Märtyrin Justina zu Diokletian's Zeiten in höchster Noth mit einem Gebete an sie, als die Beschützerin der Jungfräulichkeit. Ja, im Laufe des IV. Jahrhunderts stossen wir auf eine Secte thracischer und arabischer Frauen, die Maria göttlich verehrten und ihr an einem bestimmten Tage kleine Kuchen opferten. Der gleichzeitige Kirchenvater Epiphanius musste mit aller Macht gegen diese heidnische Übertreibung (wie er sie nennt) zu Felde ziehen.

Wie tief eingreifend und vielseitig das Bild von Maria unsere frühesten Jahrhunderte beschäftigte, geht auch daraus hervor, dass man besonders für diejenigen der aufgeführten Züge, die mit dem Naturgesetz collidiren, schon im II. Jahrhundert um Vorbilder im A. T. sich umsah und im Laufe des IV. die folgenden zu allgemeiner Geltung brachte:

Maria's Abstammung von David ist vorgebildet durch das Reis aus der Wurzel Jesse bei Jesaias.

Auf ihre Eigenschaft als Mutter Christi geht:

1. das Gewürzbeetlein im Garten des Geliebten im hohen Liede,
2. der umwölkte Thurm, zu welchem der Herr kömmt, bei Micha,
3. die von Moses Kundschaftern abgeschnittene Rebe,
4. der Weinstock, im Prediger,
5. die leichte Wolke, auf die sich der Herr setzt, bei Jesaias,
6. die Hütte der Weisheit, in der der Herr wohnt, im Prediger,
7. Die Bundeslade.

Ihre immerwährende Jungfräulichkeit ist sinnbildlich voraus verkündet:

1. durch den Krystall bei Ezechiel, durch den das Licht geht, ohne ihn zu durchbohren,
2. durch das verschlossene Thor bei Ezechiel,
3. durch den brennenden und nicht verbrennenden Dornbusch,
4. durch das Fell Gedeon's u. s. w.

Die Erhabenheit und Lieblichkeit ihrer Gesammterscheinung wird durch die folgende Stelle im hohen Liede geschildert: „Wer ist die, welche wie die aufsteigende Morgenröthe heraufkommt u. s. w.“ — Überhaupt wird die Braut im hohen Liede schon eben so gut auf sie gedeutet, wie auf die Kirche. — Wir haben hier die Elemente der lauretanischen Litanei, wie der goldenen Schmiede Conrad's von Würzburg.

Nach allem Obigen werden wir es erklärlich finden, wie das Volk von Constantinopel über die Impietät seines Patriarchen Nestorius, eine geläufig und theuer gewordene Bezeichnung — θεοτόκος — wegdemonstriren zu wollen, seinem Unwillen und Abscheu lauten Ausdruck gab, und wie das Volk von Ephesus in allgemeinen Jubel ausbrach und die Stadt festlich beleuchtete vor Freude, dass der Verächter der heiligen Gottesgebärerin, wie man sich ausdrückte, von der Kirche desavouirt worden sei.

Die aufgezeigte, immer fortschreitende Verklärung des Marienbildes in der religiösen Phantasie war es also, die diesem Bilde in der künstlerischen Phantasie nicht nur den Boden bereitete, sondern es auch schon in festen Umrissen an dieselbe abtrat. Das eben macht unsern Gegenstand besonders interessant, dass gerade durch ihn ein tieferes Verständniss des trivial gewordenen Satzes — alle Kunst wurzle in der Religion — gegeben wird, weil wir die religiöse Entwickelung, wie sie jeder Kunstleistung voran ging, historisch Schritt für Schritt verfolgen können, was z. B. bei fast allen antiken Cultobjecten nicht mehr möglich ist. Wir nehmen hier das Wort Kunst natürlich im weiteren Sinne, in welchem auch die Poesie dazu gehört.

Zuerst nun ist es eben die Poesie und zwar ganz naturgemäss die epische Poesie, die sich des Marienbildes bemächtigte.

Ich muss hier bitten, durch den vornehmen griechischen Titel nicht etwa auch vollendete griechische Form sich vorspiegeln zu lassen. Die noch ungelenke Phantasie des armen, verachteten Christenthums brachte es noch nicht zu den freien Gestaltungen homerischer Muse. Es kann daher hier nur von der epischen Poesie im Flügelkleide, von der Sagendichtung die Rede sein.

Das älteste Specimen stammt schon aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts. Es ist das die Legende, die unter dem Namen des Protevangeliums Jacobi bekannt ist. Die Absicht des Dichters liegt zu Tage. Er wollte den Meinungsdifferenzen seiner Zeit gegenüber, die wir kennen gelernt haben, eine feste historische Unterlage für die kirchliche Auffassung unterbauen und erzählt darum die Jugendgeschichte Mariens in folgender Weise:

Ein frommer und reicher Israelit, Namens Joachim, ist „am grossen Tage des Herrn“ im Begriffe, unter den Söhnen Israels zuerst sein Opfer darzubringen. Dies erklärt Ruben für ungeziemend, weil er kinderlos sei. Traurig geht Joachim hinweg, forscht in der heiligen Geschichte seines Volkes, ob nicht auch ein anderer kinderloser Gerechter sich finde und wie er keinen entdeckt, macht er sich auf, ohne sein Weib zu sehen, in die Wüste zu seinen Hirten und fastet 40 Tage und 40 Nächte. Sein Weib Anna trauert nach seinem Verschwinden mit doppelter Trauer, über ihre Unfruchtbarkeit und ihre Witwenschaft. Ihre Magd Judith schilt sie, dass sie „am grossen Tage des Herrn“ in Trauerkleidern gehe und fordert sie auf, sich festlich zu schmücken. Anna weigert sich und wird nun von Judith wegen ihrer Kinderlosigkeit gehöhnt. Darüber betrübt sich Anna noch mehr, legt aber doch ihre Witwenkleider ab, zieht ihr hochzeitlich Gewand an, geht in den Garten, setzt sich unter einen Lorbeerbaum und stellt, durch den Anblick eines vollen Sperlingsnestes auf demselben veranlasst, die Fruchtbarkeit der ganzen Natur ihrer Unfruchtbarkeit in rührender Klage gegenüber und bittet Gott um Wendung ihres harten Geschickes. Da erscheint ihr ein Engel und verkündet ihr glorreiche Erhörung. Freudig gelobt sie das verheissene Kind dem Dienste Gottes. Alsbald kommen zwei Engel herbei und berichten ihr, dass auch ihrem Manne Joachim bereits dieselbe frohe Kunde geworden sei und dass er eben mit seinen Heerden heimkehre. Anna läuft ihm entgegen und führt ihn Gott preisend in's Haus. Joachim bringt ein Dankopfer im Tempel und merkt an der wohlgefälligen Aufnahme desselben, dass Gott ihm seine Sünden vergeben habe und ihm gnädig sei. — Nach neun Monaten gebiert Anna eine Tochter, die sie Maria nennt. Das Kind erstarkt und kann nach sechs Monaten nicht blos stehen, sondern macht sogar sieben Schritte auf seine Mutter zu. Da gelobt Anna, dass dasselbe nicht mehr die Erde berühren solle, bis sie es dem Herrn im Tempel dargebracht hätte. Sie hält von dem Kinde alles Gemeine und Unreine fern und bestellt ihm tadellose Ebräertöchter zu Wärterinnen. Nachdem das Kind ein Jahr alt geworden ist, „veranstaltete Joachim ein grosses Gastmahl, wozu er die Priester, Schriftgelehrten, Ältesten und das ganze Volk Israel einlud. Und es reichte Joachim das Kind den Priestern dar, und die Priester segneten es und sprachen: Du, Gott unserer Väter, segne dieses Kind und gib ihm einen herrlichen Namen unter allen Geschlechtern ewiglich. Und das Volk sprach: Es geschehe, Amen.“ Mit drei Jahren wird Maria unter festlichem Geleite tadelloser Ebräertöchter zum Tempel geführt. Der Priester empfängt sie, segnet sie und spricht: „Gott der Herr macht gross deinen Namen unter allen Geschlechtern der Erde; in dir wird Gott der Herr in der Fülle der Tage offenbaren die Sühnung der Söhne Israels“. Maria zeigt keine Spur von Heimweh. „Sie wurde im Tempel des Herrn wie eine Taube aufgezogen und empfing ihre Speise aus der Hand eines Engels“. — Nachdem das Mädchen zwölf Jahre alt ist, treten die Priester zu einer Berathung zusammen, was mit ihr anzufangen sei, und tragen dem Oberpriester Zacharias auf, Gott ihretwegen um eine Offenbarung zu bitten. Zacharias erhält auf sein Gebet von einem Engel die Weisung, die Witwer des Volkes zusammenzurufen. Ein jeder solle einen Stab tragen, und wem Gott ein Zeichen gebe, dem solle sie zum Weibe gegeben werden. Die Witwer Judäas werden aufgeboten; unter ihnen ist Joseph. Ein jeder übergibt seinen Stab dem Priester, der alle in's Heiligthum trägt und darüber betet. Hierauf vertheilt er die Stäbe wieder, aber an keinem lässt

sich ein Zeichen sehen, bis Joseph den seinigen erhält. Da geht von dem Stabe eine Taube aus und fliegt auf das Haupt Joseph's, der daher erwählt wird, „die Jungfrau des Herrn zur Behütung“ bei sich aufzunehmen. Joseph weigert sich Anfangs, weil er Söhne habe und ein Greis sei, das Mädchen aber noch so jung an Jahren, und besorgt sich lächerlich zu machen vor den Söhnen Israels. Nachdem ihn aber der Priester auf die Folgen des Ungehorsams gegen Gott aufmerksam gemacht hat, nimmt er sie zur Behütung zu sich. „Und er sprach zu ihr: Maria, siehe, ich empfange dich aus dem Tempel des Herrn meines Gottes und jetzt lasse ich dich in meinem Hause; denn ich gehe hinweg, um meine Häuser zu bauen; und in Kurzem werde ich wieder zu Dir kommen. Gott der Herr behüte Dich“. Die Priester beschliessen, einen neuen Vorhang für den Tempel anfertigen zu lassen. Sieben reine Jungfrauen aus dem Stamme David's werden zu diesem Geschäfte auserlesen, unter ihnen Maria. Durch das Loos werden die Stoffe unter sie vertheilt, Maria fällt der Purpur zu. Zur selben Zeit verstummt Zacharias. Nun geht Maria einmal Wasserschöpfen und hört bei dieser Gelegenheit den Gruss des Engels. Erschrocken kehrt sie in's Haus zurück und setzt sich wieder an ihre Arbeit. Da wird ihr denn die Verkündigung fast mit denselben Worten, wie bei Lucas. Nachdem ihre Arbeit vollendet ist, bringt sie sie dem Priester und erhält denselben Segen wie oben. Hierauf geht sie zu ihrer Verwandten Elisabeth, von der sie fast mit denselben Worten aufgenommen wird, wie bei Lucas. Aber Maria, „welcher die Geheimnisse selber noch nicht klar waren, wovon der Engel zu ihr gesprochen hatte“, schaut zum Himmel auf und spricht: „Wer bin ich, dass alle Geschlechter der Erde so selig mich preisen?“ Nach drei Monaten kehrt sie nach Hause zurück und verbirgt sich vor den Söhnen Israels. Sie ist nun fünfzehn Jahre alt. Als sie im sechsten Monat geht, kommt Joseph von seinen Bauunternehmungen zurück. Nun werden die Zweifel Joseph's und seine Beruhigung durch einen Engel geschildert. Die Sache wird publik, und sie haben sich einem Gottesurtheile zu unterwerfen, in welchem sie zur Verwunderung von Volk und Priestern bestehen. Auf dem Wege nach Bethlehem zu der von Augustus angeordneten Conscription der Bethlehemiten fühlt Maria ihre Stunde nahen. Darum führt sie Joseph in eine Höhle, stellt seine Söhne als Wächter davor und geht, um weiblichen Beistand zu suchen. Bald kehrt er mit einer Frau zurück. Sie findet die Höhle von Lichtglanz umflossen und das Kind bereits an der Brust seiner Mutter. Die Frau verlässt staunend den Ort und erzählt der ihr begegnenden Salome das Wunder jungfräulicher Mutterschaft. Salome will es nicht glauben, da verdorrt ihr die Hand, wird aber durch Berührung des Kindes wieder geheilt. Nun folgt der Besuch der Magier, der Kindermord und die Flucht nach Ägypten.

Wie man sieht, sind durch diese Dichtung besonders die übernatürlichen Prädicate Mariens, die Prädestination, die vaterlose Mutterschaft und die — Himmel und Erde, Natur und Gnade vermittelnde Eigenschaft reiner und immerwährender Jungfräulichkeit illustrirt. Hauptsächlich schien die Auserwählung zu ihrer Mission dem frommen Dichter eine ausserordentliche Führung von Kindheit an, und zwar nicht blos durch eine Stufenfolge innerer Erleuchtungen, sondern auch äusserer Veranstaltungen unerlässlich zu machen.

Vielleicht einer etwas späteren Zeit, aber jedenfalls noch dem III. Jahrhundert gehört eine zweite Dichtung an, die Geschichte der Kindheit Jesu. Aus den verschiedenen Redactionen, in denen dieselbe enthalten ist, theile ich die auf Maria sich beziehenden Anekdoten von da an mit, wo sie sich an das Ende des Protevangeliums anschliessen.

Die heil. Familie befindet sich auf der Flucht nach Egypten. Sie führen einige Dienstleute und Lastthiere mit sich. Sie kommen zu einer Höhle, und wollen ausruhen. Maria steigt von ihrem Thiere und setzt sich nieder, Jesus auf dem Schoosse haltend. Da kommen viele Drachen aus der Höhle und beten vor dem Kinde an, ebenso Löwen und Pardel. Sie begleiten die heil. Familie und zeigen ihr den Weg. Hier gesellen sich auch Wölfe dazu und all diese Bestien thun ihren Lastthieren nichts zu Leide. Maria hat sich anfangs gefürchtet, aber Jesus schaut sie fröhlich an und spricht ihr Muth zu. Maria wird müde und hungrig, darum lässt sich die heil. Familie unter einer Palme nieder. Auf den Wunsch seiner Mutter, von den Früchten geniessen zu können, befiehlt Jesus der Palme, sich niederzubeugen, so dass Maria die Früchte bequem langen kann. Unter den Wurzeln des Baumes lässt Jesus eine Quelle hervorsprudeln, in der Maria sein Kleidchen wäscht. Jesus schickt durch einen Engel einen Palmzweig in's Paradies, worüber Maria und Joseph staunen. Auf ihrer Weiterreise nähern sie sich den Schlupfwinkeln von Räubern. Die Räuber hören ein pomphaftes Geräusch, wie beim Nahen eines Königs und laufen davon. Ein anderes Mal treffen sie auf schlafende Räuber, zwei wachen auf, Titus und Dumachus. — Der erste bewegt den zweiten die Familie ruhig ziehen zu lassen, wofür er von Maria gesegnet wird und von Jesus die Zusicherung erhält, einst jener Schächer zur rechten Seite zu werden. Jesus verkürzt auf wunderbare Weise den Weg und als sie in einer grossen Stadt einziehen, stürzen die Götzenbilder beim Nahen des wahren Gottessohnes zusammen. Nach dreijährigem Aufenthalt in Egypten, während dessen Jesus meist durch Vermittlung Mariens viele Wunder thut, kehren sie nach Palästina zurück, wo Jesus seine Wunderthaten fortsetzt, und seinem Nährvater und seiner Mutter bei ihren häuslichen und Berufsarbeiten behilflich ist, bis zu seinem 12. Jahre. Von dieser Zeit ab, sagt das Büchlein, fing er an seine Wunder zu verbergen.

Ich habe dieses zweite Büchlein auch eine Dichtung genannt. Diesen Namen verdient es viel weniger als das Protevangelium. Jenes ist inhaltlich ein poetisches Ganzes und zeigt auch im Äussern viele Schönheiten, die Sprache reicht in ihrem erhabenen Schwunge oft an die biblischen Vorbilder heran. Das Letztere ist, besonders in seinem 2. Theile, den ich nicht ausgezogen habe, eigentlich nur eine wilde Aneinanderreihung von Abenteuern und rohen Wundern, und hat mit einem Dichtwerk nichts Anderes gemein, als die Eigenschaft, erdichtet zu sein. Dessenungeachtet ist es für den Ausbau des Marienideals nicht minder merkwürdig. Wird durch das Protevangelium mehr das Erhabene, Wunderbare, Himmlische in Maria hervorgekehrt, so kommt in den obigen Sagen mehr das Liebliche, Idyllische, Genreartige ihres Lebensbildes zur Anschauung. Auch für die innere Auffassung des Charakters Mariä ist das Büchlein bestimmend. Maria steht im Kampf mit dem Leben immer in der Mitte zwischen unendlicher Sicherheit und endlicher Befangenheit. Sie hört, trotz des Bewusstseins, ein göttliches Kind auf dem Arm zu tragen, nicht auf, in plötzlichen Bedrängnissen und Gefahren zu zagen. Sie staunt, wenn sie ein neues Wunder erblickt, obwohl sie weiss, dass die Wunderkraft ihres Kindes unbegrenzt ist und bleibt so in der höchsten Erhöhung als Mutter des Gottessohnes immer zugleich die schüchterne Jungfrau, — ein Mittelwesen, das den Widerspruch himmlischer Würde und irdischer Beschränkung in sich vereinigt.

Über das fernere Leben Maria's schweigt die Sage. Natürlich. Das ruhige Dahinfliessen stiller Häuslichkeit eignet sich nicht zur Befruchtung der Volksphantasie. Aber Eines konnte nicht ausbleiben, — das Ende; es ginge ganz gegen die Natur der Volkssage, wenn sie sich über den Tod Maria's nicht ihre eigenen Vorstellungen gebildet hätte. Doch geschah dies nicht zu gleicher Zeit, wie mit ihrem Leben. Begreiflich. Maria wurde erst 30 Jahre nach der Geburt ihres Sohnes eine bekanntere Persönlichkeit; ihre Jugend und ihre Begnadigung waren das Geheimniss von nur wenigen ihr zunächst Stehenden gewesen. Da war mithin tabula rasa für die Dichtung und die Phantasie konnte sich in ihren Erfindungen bald frei ergehen. Anders war es mit ihrem Tode. Sie starb von Vielen gekannt, verehrt, betrauert. Da mussten alle Augenzeugen längst gestorben, alle sicheren Nachrichten längst verloren sein, ehe die Phantasie sich erlauben konnte, ihre Gebilde an die Stelle der Geschichte zu setzen.

Darum stammt das Büchlein vom Hingang Mariä, — das wir in zwei Redactionen besitzen, wohl erst aus dem Ende des IV. Jahrhunderts; später aber fällt es nicht.

Sein Inhalt ist folgender: Nach der Kreuzigung wohnt Maria im Hause der Eltern des Johannes zu Jerusalem am Ölberg. Zwei und zwanzig Jahre später kündigt ihr ein Engel ihren in drei Tagen erfolgenden Tod an und bringt ihr einen Palmzweig aus dem Paradiese, den sie vor ihrer Bahre hertragen lassen soll. Maria bittet sich die Anwesenheit aller Apostel aus, kleidet sich festlich und geht mit dem Palmzweig in der Hand auf den Ölberg hinaus um zu beten. Nach verrichtetem Gebet kehrt sie nach Hause zurück. Zur selben Stunde wird Johannes, der gerade in Ephesus predigte, durch einen Sturmwind herbeigeführt. Kaum hat Maria ihn im Hause empfangen und ihm eröffnet was ihr bevorstehe, werden auch alle übrigen Apostel von ihren Missionsstationen in Wolken vor das Haus getragen. Johannes tritt heraus und theilt ihnen den Grund ihrer plötzlichen unfreiwilligen Versammlung mit. Maria ladet sie ein, mit ihr zu wachen und zu beten bis zur Stunde ihres Scheidens. Als diese Stunde kommt, schlafen alle Bewohner des Hauses ein, mit Ausnahme der Apostel und dreier Jungfrauen, der Gesellschafterinnen Mariens. Christus der Herr kömmt herbei mit einer unzähligen Engelschaar und spricht: Komm meine Auserwählte, kostbarste Perle, geh' ein in die Stätte des ewigen Lebens. Maria wirft sich vor ihm nieder und betet ihn an. Von ihm noch einmal liebevoll angeredet, legt sie sich auf ihr Bett und haucht, Gott dankend, ihre Seele aus. Die Apostel stehen von überirdischem Lichtglanz geblendet. Christus befiehlt dem Petrus und den übrigen Aposteln, den entseelten Leib an einem bestimmten Orte vor der Stadt beizusetzen und ihn dort zu erwarten. Hierauf übergibt er die Seele Mariens dem Erzengel Michael und kehrt mit seinen Engeln in den Himmel zurück. Die drei Jungfrauen waschen den Leichnam, der von Lichtglanz strahlt, und kleiden ihn in leinene Gewande. Das Antlitz Mariens leuchtet wie eine Lilie und ein lieblicher Duft verbreitet sich im Gemach. Hierauf wird die Leiche auf die Bahre gelegt. Johannes trägt den Palmzweig voran, Petrus ergreift die Bahre zu den Häupten, Paulus zu den Füssen Mariens, die übrigen Apostel folgen Psalmen singend. Über der Bahre erscheint eine kolossale Wolkenkrone, auf der eine psalmodirende Engelschaar sitzt. Die Erde ertönt von dem Schalle. Bei 15.000 Menschen hören den Gesang und wundern sich darüber, bis Einer die Sache erklärt. Ein Oberpriester will den Leichnam insultiren, seine Hände aber verdorren und bleiben an der Bahre hängen, so dass er in grossen Qualen dem Sarge folgen muss. Die Engel schlagen das Volk mit Blindheit. Der Oberpriester wendet sich an Petrus um Hilfe und erlangt sie durch Betheuerung seines Glaubens. Petrus übergibt ihm den Palmzweig, den Johannes trägt, und gibt ihm den Auftrag das geblendete Volk zu bekehren. Das gelingt ihm auch bei dem grössten Theile. Die Apostel tragen den Sarg in's Thal Josaphat und verschliessen ihn in einem neuen Grab und warten dort auf Christus. Der Herr erscheint und fragt die Apostel als Richter Israels, was mit Maria geschehen soll. Petrus antwortet: er solle den Leib erwecken und mit sich in den Himmel führen. Der Herr lässt durch den Erzengel Michael die Seele Mariä herbeibringen, durch Gabriel den Stein vom Grabe wälzen und erweckt die Entschlafene zu neuem Leben. Engel

tragen sie in's Paradies. Der Herr nimmt von den Aposteln Abschied, und diese werden plötzlich wieder nach ihren verschiedenen Missionsstationen entführt. —

Dies also sind die ältesten poetischen Illustrationen der Vorstellung von Maria. Sie gehören, wie gesagt, sämmtlich den vier ersten Jahrhunderten an. Bald vielfach variirt, erweitert, zusammengefasst, verbreiteten sie sich allgemein, so dass schon die Päpste Innocentius I. und Gelasius im V. Jahrhundert sich veranlasst sahen, sie zu verbieten. Allein hierdurch wurden der schaffenden Phantasie des Volkes nicht nur keine Zügel angelegt, sondern die ursprünglichen Dichtungen gingen mit der Autorität von Geschichtswerken unaufhaltsam in den allgemeinen Glauben über. Sie wurden zum Gesammtgut aller Gebildeten und Ungebildeten und blieben es bis zur Renaissance. Sie sind das Material für die herrlichen Mariendichtungen des Mittelalters, wovon wir nur an die Werke des Pfaffen Werner von Tegernsee und des Bruders Philipp erinnern wollen. Sie sind es endlich, die in Verbindung mit den dogmatischen Feststellungen die Quelle bilden, woraus die bildende Kunst schöpfte, ja die Madonnenmalerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts verliert im Hinblick hierauf noch einigermassen den Charakter subjectiver Willkür.

Es ist nicht möglich, in den engen Grenzen eines Vortrags alle Fäden blosszulegen, an denen die bildende Kunst hiemit zusammenhängt. Nur beispielsweise möge das Folgende erwähnt werden: Den Zusammenhang mit der dogmatischen Entwickelung betreffend, geht z. B. auf vielen alten Verkündigungsbildern ein Strahl von der erhobenen Hand des Erzengels, oder vom Himmel herab, oder von der Hand Gottes des Vaters, der in Wolken erscheint, zum Ohr Maria's, oder auf das Haupt Maria's überhaupt. Im Strahl ist oft ein Kind sichtbar. Diese Bilder haben alle eine apologetische Tendenz und sollen die himmlische Herkunft des Kindes gegen die naturalistischen Auffassungen recht augenscheinlich beweisen. Einen ähnlichen Sinn haben die Bilder, wo das Christuskind neben Maria auf dem Thronsessel steht, in einer Hand eine Taube hat und mit der andern ein Ohr Maria's berührt. Das im Strahl sichtbare Kind will aber auch weiter sagen, dass ein wirkliches Kind von Fleisch und Blut, und kein scheinbares von Maria geboren worden sei. Denselben Sinn hat eine andere Darstellung, welche das Kind im Schoosse der Mutter sichtbar werden lässt, wie ein Bild im Ferdinandeum zu Innsbruck. Und wenn sie als Trösterin von Adam und Eva, als Zuflucht der Sünder, als Beschützerin der Jungfrauen gemalt wird, so wurzelt das ebenso in dogmatischen Feststellungen des II. und III. Jahrhunderts. Ferner ist uns erklärlich, was der brennende Dornbusch, Aarons blühender Stab, das Fell Gedeon's, die Wolkensäule, der verschlossene Garten, die Ruthe Jesse, die verschlossene Pforte, der Tempel Salomon's, der Thurm David's, die Bundeslade u. s. f. in den typologischen Bildercyklen des Mittelalters in Verbindung mit Mariendarstellungen zu bedeuten haben.

Was nun den Zusammenhang mit der Legende betrifft, so wissen wir, woher alle Darstellungen, auf denen Joachim und Anna vorkommen, herstammen; wir können uns die Magd erklären, die bei der betenden Anna spinnt. Wir kennen den Ursprung aller jener Bilderreihen, welche die Jugendgeschichte Mariens darstellen, wir wissen, warum sie in Gesellschaft von Engeln ist, warum Joseph als Greis erscheint, warum die Freier Maria's — sogar noch auf Raffael's Sposalizio — Stäbe tragen, wir wissen, wer die beiden Frauen sind, die das neugeborene Jesuskind baden, wir wissen, warum Knechte und Mägde die heilige Familie auf ihrer Flucht begleiten. Und die Fluchtbilder selbst; — Maria mit dem Kinde unter einer Palme, an einer Quelle, mit einem Baumzweig oder einer Frucht in der Hand, in schauerlicher Einöde, unter wilden Thieren, auf Tempeltrümmern, unter Statuentorsen, als Wäscherin u. s. w., wer kennt solche Darstellungen nicht? All' das sind, wie wir gesehen haben, nicht von den Malern erfundene Situationen und Motive. Und dass auf den Darstellungen des Todes Mariä die ganze Apostelschaar anwesend ist, dass einer einen Palmzweig trägt, dass der dabei stehende Erlöser eine Kindesgestalt auf dem Arme hat oder einem Engel übergibt — das Kind stellt die Seele Maria's vor — dass Maria in einer Engelsglorie gegen Himmel fährt, dass Michael zu der einen, Gabriel zu der andern Seite der thronenden Gottesmutter steht, dass sie als Mittelpunkt aller himmlischen Heerschaaren erscheint — all' dieses ist uns im Hinblick auf die genannten Urlegenden klar geworden.

Jedoch die vier ersten Jahrhunderte begnügten sich nicht damit, ein bereits gehörig geformtes Material der spätern Kunstthätigkeit zu überliefern, sondern die lebendige Kunst der Epoche selbst versuchte sich bereits in Darstellungen des Marienbildes. Die Lebensanschauung der ersten Christen — insoferne sie wenigstens der gräcoromanischen Culturwelt angehörten — war nämlich keineswegs von so puritanisch strenger Verinnerlichung, dass sie sich in ihrem Feldzug gegen die Götzenbilder bis zur Abstraction von aller Kunstthätigkeit überhaupt gesteigert hätte. Es war das geradezu unmöglich. Die antike Welt war ja bekanntlich sogar in allen Vorkommnissen des täglichen Lebens so an künstlerische Formen gewöhnt, dass das unbedeutendste Hausgeräth sich künstlerisch gestaltete. Dieses Verwachsensein mit Kunstformen wurde natürlich durch das Christenthum, das ja blos auf Umgestaltung des innern Menschen drang, nicht gelöst, Brauch und Sitte blieb noch lange. Wie schwer es war, diese zu christianisiren, beweisen die Klagen und Strafpredigten mancher Kirchenväter. So blieb die antike Gewohnheit, haus- und gottesdienstliches Geräthe mit Symbolen und Bildern zu zieren, die Wohnung, den Versammlungssaal, die Kirche, das Grab künstlerisch zu schmücken und eben die Gräber haben uns die Beweise von der frühesten Kunstthätigkeit der Christen erhalten.

Die Katakomben in Rom enthalten auch schon eine Reihe von Mariendarstellungen. Es sind theils Wandgemälde, theils Seulpturarbeiten, und zwar Reliefs auf Sarkophagen, theils in Gold emaillirte Darstellungen auf dem Boden von Glasgefässen, die uns die altchristlichen Marienbilder vorführen. Einige stammen aus dem II. und III., die meisten, besonders die Reliefs, aus dem IV. und V. Jahrhundert. Über den ästhetischen Werth kann ich nach den mir vorliegenden Copien nicht endgiltig urtheilen; ich begnüge mich darum zu referiren, dass diejenigen, welche die Originale gesehen haben, darin eine rührende Einfalt, eine Wahrheit und Reinheit der Empfindung, eine Stille der Seele erblicken, welche die Unebenheit der Form vergessen machen soll. Der Formcharakter ist übrigens derselbe, wie bei den gleichzeitigen heidnischen Kunstdenkmalen.

Maria erscheint hier in mehreren Situationen, am häufigsten als Mutter mit dem Kinde, meistens den Besuch der Weisen empfangend. Sie ist dabei im römischen Costüm, das Kind meist bekleidet, die Magier in phrygischer Tracht. Einigemal ist die Scene reicher; die heilige Familie ist in einem Stalle, das Kind liegt in einem Wiegenkorbe, Ochs und Esel sind dabei, ein Motiv, das seine Entstehung der typologischen Beziehung einer prophetischen Stelle auf die Geburt Christi verdankt. Ferner kommt sie vor als Fürbitterin oder wenigstens mit zum Gebet ausgebreiteten Armen. Auch ein Verkündigungsbild ist uns erhalten, der Engel ist dabei noch ohne Flügel. Ein anderes Bild zeigt schon den Einfluss der Apokryphen. Endlich kommt Maria in einer Gruppe von fünf Personen vor, die Perret in seinem Werke über die Katakomben für eine Darstellung des Wiederfindens im Tempel hält. Perret erklärt dieses Wandgemälde für das Hauptwerk der Katakomben. Leider ist es am schlechtesten erhalten, und Maria dabei am meisten verwischt. Jedoch ich will Ihre Geduld nicht länger in Anspruch nehmen, es genüge der Nachweis, dass in der von uns beleuchteten Epoche Maria bereits ein Vorwurf für die bildende Kunst gewesen ist.

Nur in aller Kürze erlaube ich mir noch auf einige Punkte hinzuweisen, die bei der Vergleichung der poetischen mit der künstlerischen Thätigkeit der ersten Christen, soweit sie unsern Gegenstand betrifft, in die Augen springen. Jene ist im Verhältniss zur Antike nach Inhalt und Form neu, diese nur dem Inhalt nach. Der Grund leuchtet ein. Die Dichtung, die Kunst des Wortes, hatte zum Vorbild das Wort des Schöpfers der neuen Weltanschauung, die Evangelien; die Kunst des Bildes hingegen musste versuchen, den neuen Inhalt in die, allein weltläufige Form der gräco-romanischen Culturwelt zu giessen. Ein Kunststyl wirkt wie ein Naturgesetz. Darum ist die älteste Marienkunst — wie die christliche überhaupt — nichts anderes, als gräco-romanische Kunst in ihrer damals schon dem Zerfalle sehr nahen Periode, während die älteste Mariendichtung auch ihrer Form nach so fremd in die damalige Welt tritt, wie das Christenthum überhaupt. Aus demselben Grunde hat die künstlerische Darstellung vor der poetischen etwas voraus; sie hat einen gewissen formellen Werth, während letztere vorläufig eigentlich noch formlos zu nennen ist. Die Aufnahme des idealen Inhalts der Dichtung aber ist bei der Kunst vorderhand nur erst ein schüchterner Versuch.

Über drei alte Stammbücher des Laibacher Museums,

beschrieben von Peter von Rádics, k. k. Professor zu Laibach.

Mit einem Vorworte über den Werth und das Interesse solcher Stammbücher nebst biographischen Notizen über die aus denselben ausgewählten Personen.

Von Joseph Bergmann.

(Fortsetzung.)

B. Stammbuch Johann Georg's von Lamberg, Freiherrn zu Stein und Gutenberg.

Dieses Album in klein 8°, in braunem Lederbande mit Goldschnitt und eingepressten goldenen Zierraten, zählt 594 numerirte Seiten, von denen der grössere Theil unbeschrieben und unbemalt ist. Seite 2 lesen wir den Namen des Eigenthümers: „Johann Georg von Lamberg, Freyherr | zu Stein vnnd Guettenberg ꝛc. | Erblandt Stalmeister in Crain vnd | der windischen March ꝛc.“ Oben: 1611 (in welchem Jahre er nach seinen Reisen seinen Namen in's Stammbuch eingetragen hat) und T (tempore Christi?), darunter: Gott und dein allein | will ich ewig sein. Dies „dein allein“ dürfte wohl auf seine bräutliche oder neu vermälte Katharina von Tattenbach bezogen werden, zumal wenn man die gegenüberstehende dritte Seite mit ihrer Decoration damit in Verbindung bringt, nämlich man gewahrt das mit Sorgfalt gemalte freiherrlich von Lambergische Wappen in zierlicher Einfassung, an dessen rechter Seite hält eine männliche Figur mit der Linken einen grünen Zweig und zur Linken eine nackte weibliche Gestalt (Venus?), deren Füsse ein geflügelter Knabe (Amor?) umfasst, einen Kranz über dem Wappen empor; unten zwischen zwei mit Blumen gefüllten Vasen stehen zwei weibliche, mit den Rücken gegen einander gekehrte und mit den Händen sich erfassende nackte Sirenen (?) mit goldenen Flügeln, deren Unterleiber in Flosse sich endigen.

Die **Lamberger.** Die Lamberger, wie sie ursprünglich hiessen, sind bekanntlich ein uraltes Geschlecht aus Krain, das mehrere Äste mit ruhmvollen Namen getrieben hat. In Freidall's Turnierbuche Blatt 54 (in der k. k. Ambraser-Sammlung) erscheint „Her Christoff Lamberger" in einem Gesteche mit K. Maximilian I., in welchem beide von ihren Pferden fallend dargestellt sind. Er war der Kaiser Friedrich's III. und Maximilian's Rath und mit Missionen an Herzog Karl den Kühnen von Burgund wegen des jugendlichen Erzherzogs Vermählung mit dessen Erbtochter Maria, dann an König Matthias von Ungarn betraut; auch ward er von Maximilian bei dessen Krönung zum römischen König in Aachen (4. April 1456) mit Karl's des Grossen Schwerte zum Reichsritter geschlagen.

Caspar von Lamberg war K. Friedrich's III. Feldhauptmann gegen K. Matthias Corvinus in Ungarn, entdeckte um 1490 und hob das Quecksilber-Bergwerk zu Idria, und starb um 1520, über dessen interessantes Turnirbuch, das die Frau Gräfin Saint Quentin, verwitwete Gräfin von Lamberg verwahrt, wir bei anderer Gelegenheit Näheres mittheilen wollen.

Jakob Freiherr von Lamberg zu Stein und Gutenberg, der vor 1554 Landeshauptmann in Krain gewesen, erhielt für sich und seine ehelichen Nachkommen als Mannslehen vom Erzherzog Karl von Österreich am 17. April 1566 das Erblandstallmeister-Amt in Krain, und starb um 1570 (s. Valvasor, Ehre des Herzogthums Krain, Buch IX, p. 11, und des Grafen von Wurmbrand Collectan. genealog. Viennae 1705, p. 300).

Dessen Urenkel war, wie ich aus Wissgrill V, 375 ff. folgere, Johann Georg II, Besitzer dieses Stammbuches, welcher nach dem Zeugnisse dieses Buches durch mehrere Jahre seine Studien an der Universität zu Strassburg und durch etliche Monate, etwa einen Semester, auch zu Tübingen machte. Das erste Datum in Strassburg ist vom 29. April 1600 (S. 217), das letzte desselben Jahres vom 30. October; in Tübingen finden wir Einzeichnungen vom 10. Jänner (S. 199) bis 9. Mai 1601; am 25. Juni (S. 561) ist er wieder zu Strassburg, wo er fortan mit kurzen Unterbrechungen, etwa während der Ferienmonate, durch mehrere Jahre weilte, die letzte dortige Einzeichnung nebst Wappen vom 26. October 1606, ist auf S. 437 von Georg Adam Flusshartt, aus einem alten, ursprünglich in Wien heimischen, dann im Lande unter und ob der Enns ansässigen Edelgeschlechte, das im Jahre 1651 erloschen ist. Im Jahre 1610 war er wieder in Tübingen, wo sich Ludovicus Schavalitzki à Muckontell mit dem Spruche: „*Quo se fortuna, eodem etiam favor hominum inclinat*" sammt seinem Wappen S. 494 einzeichnete. Am 2. Juni 1608 ohne Angabe des Ortes, wahrscheinlich in der Heimat, schrieb sich S. 413 ein: Franz Gall von Gallenstein zum Lueg vnd Rain, mit den Worten: Nazianzenus. | Deo dante nihil ualet innidia, | Deo non dante nihil ualet labor. | A : M : H : D : A : [1]), im Felde das weisse Einhorn im rothen Felde. Auf S. 418 finden wir am 1. Februar 1611 in Rann (in der untersten Steiermark) eingeschrieben (ohne Wappen): Johann Baptist Moschon. Expende mit dem Distichon: | Spes mea Christus erit, steterit dum Machina Mundi, | Cum iuit haec eadem spes mea Christus erit.

Am 2. Juni 1611 vermählte sich nach Wissgrill V, 376 unser Johann Georg II. Freiherr von Lamberg mit Katharina von Tattenbach († 1628) und erzeugte zehn Söhne und vier Töchter. Am 24. Februar 1612 trug in Laybach zu statter gedachtnuss seinen Namen ein sammt Wappen „Geörg Andre Khaczianer, — Landtsverweser in Crain" mit den Worten: Vim. Virtus. Vincit S. 505; endlich zuletzt am 13. Mai 1625 Hanns Georg Puecher zu Falkenow, Freisingischer Domdecan und Commissarius zu Laak (S. 357), s. unten Nr. XXVI.

Alle Blätter von Seite 4 — 70 sind leer und von Seite 71 beginnen die Einzeichnungen, die wir in vier Gruppen eintheilen können. In die erste gehören acht Fürsten vom hohen Reichsadel; in die zweite die Jünglinge aus alten reichsgräflichen Häusern; in die dritte die vom österreichisch-erbländischen Adel und in die vierte die von nicht österreichischem Adel.

Der Kürze halber lassen wir die so oft wiederkehrenden Worte der Widmung wie: hæc jucundæ et fraternæ seu amicæ recordationis ergo (causâ) oder memoriæ et debitæ observantiæ ergo und dergleichen, scribebat etc. weg.

In der ersten Gruppe finden wir 1. S. 71 oben, 1604; darunter: Ich wags — Gott waltts. | En dieu gist ma confience. | F. V. C. Im Felde das schön gemalte Wappen und die Worte: „Johann Georg, Postulierter Administrator des Stiffts Straßburgk, Marggraff zu Brandenburgk 2c." Dieser Johann Georg, jüngerer Sohn des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg, geb. 1577, ward am 28. Mai 1592 von der evangelischen Partei des Domcapitels zu Strassburg, dagegen von der katholischen am 9. Juni, Karl II. Herzog von Lothringen, zum dortigen Bischof gewählt. Zum Verderben des Landes verfochten beide mit dem Schwerte ihre Sache, bis endlich der Markgraf dem Herzoge im Jahre 1604 gegen eine grosse Summe Geldes seine Rechte abtrat. Hierauf erhielt jener 1606 Jägerndorf in Schlesien, vermählte sich 1610 mit Eva Christina Herzoginn von Württemberg (1657), ward 1623 in die Acht erklärt und starb am 2. März 1624 zu Leutschau in der Zips und ruht zu Kaschau (vgl. Dünnemann, Stammbuch der brandenburgisch-preussischen Regenten, Berlin 1831, S. 106).

---

[1]) So findet man in diesem und wohl beinahe in jeglichem Stammbuche in grosser Anzahl derlei Buchstaben und Chiffren, welche ich als mir unerklärbar allenthalben weglasse.

II. S. 77. 1604. Quicquid agis prudenter agas et respice finem. Ohne Wappen. Joachimus Carolus Dux Bruns: et Lunaeb: etc. — Dieser Herzog von Braunschweig-Lüneburg, geb. 1573, war Dompropst zu Strassburg und starb am 9. October 1615. Zwei Pfründen an der Strassburger Kirche hatten die Prinzen des Hauses Braunschweig, so auch zwei die von Mecklenburg, welche denselben im westphälischen Frieden bestätigt wurden; später entschädigte man diese Häuser mit bischöflich Strassburgischen Gütern diesseits des Rheines.

III. S. 79. 1605. A. M. G. (alles mit Gott?). Omnium rerum vicissitudo. Im Felde das schön gemalte Wappen. Unten: Augustus der Jünger Herzogk zu Brunschwieg und Luneburgk. M. S. (manu sua.) Dieser August zu Wolfenbüttel, geb. 1579, erbte 1634 das Herzogthum Braunschweig und starb dreimal verehelicht am 19. Februar 1666. Vgl. Hübner's Tab. 190.

IV. S. 83. 16. Iuliana. 05. Consilio et Virtute. — Citius interiret mundus, si sola prudentia quam si sola justitia administraretur. Schön gemaltes Wappen. Mauritius Hassiae Landgrauius. Moriz, seit 1592 reg. Landgraf von Hessen-Cassel, 1572 geboren, war in zweiter Ehe seit 22. Mai 1603 mit Juliana, Gräfin von Nassau-Siegen vermählt, ward 1605 reformirt, legte 1627 die Regierung nieder und starb am 15. März 1632. Moriz, der Gelehrte, wie er genannt wird, war für einen Fürsten zu gelehrt, und für einen Gelehrten zu fürstlich. Sie folgte ihm in's Grab am 15. Februar 1643. Ihr Bild befindet sich auf verschiedenen Medaillen.

V. S. 85. 16—06. Sage au Conseil | et uaillant au Combat. | In bona serrata non entra mai mosca. Ohne Wappen. Johann Friedrich, Herzog zu Württemberg. Dieser Herzog, im Jahre 1585 geboren, succedirte 1608, war Stifter der Stuttgarter Linie und starb 18. Juli 1628. Seine Gemahlin (1609) war Barbara Sophia, Schwester des obgenannten Markgrafen Johann Georg von Brandenburg, die 1636 gestorben ist.

VI. S. 86. 16 Anno 06. — Pietas et Justitia principatûs columnae. Auf dem Blatte, S. 87 gegenüber, das schön gemalte Wappen. Auf ersterem Blatte, S. 86, die Namen: Adolphus Friedricus Dux Megapolitanus 25. Aprilis; darunter:

VII. Pietas ad omnia utilis est habens promissionem hujus et futurae vitae. Johannes Albertus Dux Megapolitanus. Argentinae 25. Aprilis Anno 1606.

Adolph Friedrich I., geboren 1588, folgte seinem Vater Johann IV. († 22. März 1592) unter Vormundschaft, ward 1628 in die Acht erklärt, 1631 durch die schwedischen Waffen wieder eingesetzt, stiftete die Linie zu Schwerin und starb im J. 1658. Dessen Bruder Johann Albert, 1590 geboren, ward 1628 gleichfalls in die Acht erklärt und 1631 restituirt, bekannte sich zur reformirten Kirche, ward Stifter der nun erloschenen Linie zu Güstrow und starb am 23. April 1636. Dessen zweite Gemahlin war Elisabetha, Tochter des vorgenannten Landgrafen Moriz von Hessen, † 1625.

VIII. S. 90. Ohne Datum. Citius uenit periculum cum contemnitur. Im Felde das schön gemalte Wappen; darunter: Philippus Haeres Norvagiæ dux Schlesuici Holsatiæ etc. Philipp war 1584 geboren, stiftete die Glücksburger Linie und starb am 27. September 1663.

In die II. Gruppe, in die wir die Herren aus den alten reichsgräflichen Häusern reihen, gehören:

IX. S. 153. Anno 1600 mit dem Spruche: Si DEVS Nobiscum quis contra Nos. Wappen. Christianus Comes Waldeccus | Wolradus Comes Waldeccus. Christian Graf von Waldeck, 1585 geboren, vermählte sich 1605 mit Elisabetha, älteren Schwester der vorgenannten Gräfin Juliana von Nassau-Siegen, die ihm († 1638), dem Stifter der Eisenberger Linie, 15 Kinder gebar; dessen jüngerer Bruder Vollrath IV., geboren 1588, vermählte sich mit der Markgräfin von Baden-Durlach und stiftete die Wildunger Linie.

X. S. 149. Tandem bona causa triumphat. — Georgius Ludouicus Comes à Lewenstein. Im Felde das Familienwappen. Darunter: Agere et pati fortia. Johannes Casimirus Comes a Lewenstein. Diesen Gebrüdern wollen wir einige ausführlichere Notizen widmen.

Die Löwenstein, aus der Ehe (1462) des Kurfürsten Friedrich des Siegreichen von der Pfalz und der Clara Dettingen (richtiger Dett) aus Augsburg entsprossen, erhielten von K. Maximilian I. im Jahre 1494 den Reichsgrafen- und 1812 den Fürstenstand.

Graf Wolfgang III. hinterliess († 1596) aus seiner Ehe mit Anastasia Katharina, Tochter Vollrath's II., Grafen von Waldeck und Taute des soeben erwähnten Grafen Christian von Waldeck, die beiden Söhne Georg Ludwig und Johann Casimir. Jener schloss als Oberster seinen Ehevertrag am 6. Nov. 1620 mit Elisabetha Juliana Gräfin von Erpach, welche nach dessen Tode (1633) sich dem bekannten schwedischen FM. Johann Banèr ihre Hand reichte und um 1640 starb. Banèr vermählte sich im September desselben Jahres mit der 17jährigen Markgräfin Johanna von Baden-Durlach, erlag aber am 20. Mai 1641 zu Halberstadt dem Wein und der Liebe. Die Angabe, dass Elisabetha Juliana in zweiter Ehe mit dem königl. schwedischen Reichsmarschall Grafen von Oxenstjerna vermählt war, ist durchaus irrig. (Vgl. Schneider's gräflich Erpach'sche Stammtafeln. Frankfurt 1736. Tab. B, S. 218 und 256.)

Johann Casimir Graf von Löwenstein, 1588 geboren, machte nach seinen Studien grosse Reisen, ward ein tapferer Kriegsmann, musste mit dem Winterkönig Friedrich von der Pfalz, dem er diente, im Nov. 1620 sich aus Prag flüchten, focht dann unter dem wilden Herzog Christian von Braunschweig und ertrank, als er nach der

Schlacht bei Höchst (20. Juni 1622) sich retiriren musste, im Harnisch mit seinem Pferde im Main. Von seiner Gemahlin, der englischen Dame Dudley, hinterliess er keine Kinder. In Hübner's Genealog. Taf. 367 sind diese Gebrüder nicht eingereiht.

XI. S. 147. 1602.

Sit sibi cura gravis praesentem ducere vitam,
Possis ut æternum vivere in arce DEI.

„Also hie leben thue, | das Du habst ewigh rhue." Schön gemaltes Wappen. — Argentinæ die 10. Junij Wilhelmus Henricus Comes in Bentheim. Dieser Graf Bentheim zu Steinfurt starb kinderlos.

XII. S. 145. 1602. Vivit post funera virtus. — Ludovicus Guntherus Comes Schwarzburgicus et Honsteinicus, scribebat Argentinæ 22. Novembris. Darunter: Spes mea, Christus. „Albrecht Gunther Graff zu Schwartzburg undt Hohenstein." Gegenüber S. 144 deren schön gemaltes Wappen. Jener († 1646) pflanzte mit Emilie Gräfin von Oldenburg die Rudolstädter, seit 1710 reichsfürstliche Linie fort, dieser starb unvermählt 1634.

In die III. Gruppe setzen wir mit Auswahl die Herren aus dem österreichisch-erbländischen Adel in alphabetischer Ordnung.

XIII. S. 264. Audentes fortuna juvat. Ohne Wappen. Georgius Jacobus L: B: ab Aursperg. Argentinæ 16. Octob. Anno 160(?) Dieser Baron v. Aursperg, österreichischer Linie, Herr auf Waasen, Mainburg und Oberseeborn, geboren 1586, war des K. Matthias Panatier und starb ohne Nachkommen zu St. Pölten am 26. Mai 1649. S. Wissgrill I, 268.

XIV. S. 257. 1600. 26. Juni. Feroci vincula: Mansueto libertas. Das schön gemalte Wappen — Paulus à Dietrichstein, L. Baro in Hollenburg, Finkenstain et Thalberg etc. Er war das 18. Kind des Freiherrn Sigmund Georg von D. und Anna Maria's Herrin von Starhemberg, geboren 1582, wurde 1617 böhmischer Hofkammerrath und starb nach zweimaliger Verehelichung 1628. (Vergl. Wissgrill II, 235.)

XV. S. 285 1601. Qui monte plus hault | qu'il ne doit, | d'escend plus tost qu'il | ne uouldroit. | Vive ut uiuas. Das schön gemalte Wappen. Argentorati 26 die 7bris. Vitus Jacobus Baro in Egk et Hungerspach. Dieser Veit Jacob war wahrscheinlich einer der zwölf Söhne des Freiherrn Hannibal von Eck, eines besonderen Eiferers für die evangelische Lehre, der hochbetagt 1601 zu Prag gestorben ist.

XVI. Nun folgen fünf Freiherren von Herberstein:

a) S. 197. 1600. Virtute duce, comite Fortuna: Überaus schön gemaltes Wappen. Argentinæ scripsi Michael Baro in Herberstain, mensis Aprilis die 29. — Dieser Michael war der vierte Sohn des ausgezeichneten steiermärkischen Landeshauptmanns Sigmund Friedrich Freiherrn von Herberstein († 1621) und der M. Magdalena Freiin von Welz, welche als Protestantin auswanderte und hochbetagt am 3. Juni 1642 zu Nürnberg starb. Michael blieb 1605 im Kriege in Ungarn.

b) S. 199. 1601. Ohne Wappen. Ferdinandt Freyhr: zu Herberstein schreib diß In Tübingen den 10. Januarij. Dieser Ferdinand kaufte 1621 die Herrschaft Triesch in Mähren, brachte 1628 die Herrschaft Sierndorf in Niederösterreich an die Familie und lebte noch 1637.

c) S. 201. 1603. 2. Jänner, ohne Wappen und Angabe des Ortes. Wolff Sigmundt Freyherr zu Herberstein ꝛc. Dieser Wolf Sigmund (bei Hübner, Tabelle 693, irrig Adolf Sigmund genannt), sechster Sohn des Freiherrn Jacob Franz von Herberstein, evangelischer Confession, war unter K. Matthias Fähnrich, besass das Schloss und Gut Trauneck im Lande ob der Enns, lebte hernach und starb zu Pyrbaum bei Neumarkt in der Oberpfalz. Sein Sohn zweiter Ehe Sigmund Ferdinand war katholisch und K. Leopold's I. Kämmerer. Vgl. Wissgrill VI, 278.

d) S. 230. „Diß schreib ich zu freundlicher gedechtnüs meinem lieben Bruedern vndt Vettern zu Straßburg den 15. May Ao 1604. Hannß Kaspar Freyherr zu Herberstein". Er war von der Linie zu Neuberg in Steiermark, des K. Matthias Mundschenk, verehelichte sich mit M. Susanna von Praunfalk und starb ohne Kinder 1528.

e) S. 203. Anno 1605. Datum Argentinæ 19. Junij Christophorus Mauritius L. B. in Herberstain. Er war des sub *a)* genannten Michael von Herberstein älterer Bruder, war römisch-katholisch, des Erzherzogs, dann Kaisers Ferdinand II. Obersthofmarschall, und hinterliess eine einzige Tochter. Wissgrill IV, 266.

XVII. S. 395. 1604. Si sapis alta fuge. Otto Hohenfelter in Aistersheim, Almegg und Peuerbach. — Otto, einer der sieben Söhne Achazens von Hohenfeld, K. Ferdinand's I. Rathes und Land-Untermarschalls im Lande unter der Enns († 1603), ward 1618 Verordneter des Ritterstandes im Lande ob der Enns, vermählt am 26. April 1611 mit dem Fräulein Anna Maria Geymann zu Gallspach, deren Hochzeit in Wels am 29. Mai gehalten wurde.

XVIII. S. 248. PONDERANDO. Wappen. In symbolum fraternæ et sempiternæ amicitiæ apposuit Tubingæ. 25. Januarii ANNO 1601. Carolus Joerger. L. Baro; und S. 249. 1.6. Plus penser que dire. 0.4. Darunter: Innecchiando s'impara. Unten: Ferdinand Jörger Frh. etc. Straßburg den 8. December.

Die im Lande ob der Enns heimische, mit dem in melancholischen Wahnsinn verfallenen Grafen Johann Quintin II. zu Grätz am 5. October 1772 erloschene Familie von Jörger war unter den ersten in Österreich der neuen Lehre zugethan und stand mit Dr. Luther vom Jahre 1534 bis 1544 im Briefwechsel. Dorothea von Jörger, geb. von Raming, schickte zwei ihrer Enkel 1542 nach Wittenberg zu den Studien (s. meine Medaillen I. 148 und II. 9). Carl Jörger Freiherr zu Tollet etc. verehelichte sich zu Linz am 5. Februar 1606 mit Anna Hofmann Freiin zu Grün-

bühel und Strechau, war 1614 ständischer Verordneter und hatte zwei Töchter. Vgl. Baron v. Hoheneck I. 468 ff. — Dessen Vetter Ferdinand, geb. 5. Juni 1579, starb am 24. Juni 1622 ehelos zu St. Pölten und ruht in der Pfarrkirche zu Zell. Das. I. 476.

XIX. S. 463. Virtus sola nobilitat. Wappen. Argentinæ XI. Julij 1602. Joannes Sigismundus Jöstelius. — Wolfgang, Andreas, Johann, Sigmund, Georg, Amelricus Jöstel erhielten am 13. October 1636 den Freiherrenstand mit dem Prädicate Herren von und zu Jöstelsperg, Freiherren auf Lind, Karlsperg, Feuersperg etc.

XX. Auch die Freiherren von Khevenhüller aus Kärnten studirten zu jener Zeit in Strassburg, als: S. 207 16. Tout avec le temps. 06.

Inservire DEO, Patriae, charis et Amicis
Unica cura mihi: coetera uana puto.

Sehr schön gemalte Wappen. Wolfgangus Georgius Kheuenhuller ab Aichelberg, L. Baro. die 5 Augusti anno domini ut supra: dann S. 208:

Virtutem coluisse iuuat. Nam uincere uirtus
Vim solet, et plures nobilitare uiros.
Vincit Vim Virtus.

Bartholomæus Kheuenhuller ab Aichelberg L. Baro in Landscron et Werenberg scripsi Argent: die 5 Augusti anno 1606. — Darunter: 1606. Dies et ingenium. „Paul Kheuenhuller zu Aichelberg, Freyherr auf LandsCron, vnnd Wernberg, Erbherr zu HochenOsterwitz, vnnd Carlsperg, Erblandmaister in Khärndten, schrib dis zur gedechtnus in Straspurg den 8. Augusti.“ Wolfgang Georg und Bartholome waren Söhne des Freiherrn Franz von Kh., Kämmerers (✝ 1606) des Erzherzogs Maximilian III.; jener ✝ 1614 zu Siena, dieser, mit Regina von Herberstorf vermählt, hinterliess einen Sohn seines Taufnamens. Vergl. Wissgrill V, 93 und Hübner Tab. 711.

Paul, einziger Sohn Sigismund's Freiherrn von Khevenhüller, Vetter der Vorigen, 1586 geboren, ward Burggraf zu Klagenfurt, verliess des Glaubens halber 1619 Vaterland und Güter und stritt als schwedischer Oberster gegen Österreich, wesshalb seine Güter confiscirt wurden. Er starb 1655 ausser Land. Seine Gemahlin Regina Freiin von Windischgrätz gebar ihm 6 Töchter und 7 Söhne, welche meist in fremden Kriegsdiensten standen.

XXI. S. 303. Aunque seas prudente viejo, no | desdenes el consejo (d. i. Wenn du auch ein kluger Alter bist, so verschmähe doch nicht den Rath); unten — hoc apposuit.

Joannes Albertus a Lamberg L. Baro in Ortenegg et Ottenstain. 10 Maij Anno. 1605. Argentinæ. Dieser Johann Albert war das 15. Kind des niederösterreichischen Landmarschalls Sigmund Freiherrn von Lamberg in zweiter Ehe mit Anna Maria Herrin von Meggau, K. Ferdinand's II. wirklicher Kämmerer, Hofkriegsrath und Stadt-Quardia Oberstlieutenant in Wien, wo er mit reichem Kindersegen aus drei Ehen am 24. April 1650 gestorben ist.

XXII. S. 219. Auf einem Bande: 16 Exurgit Virtute Labor. 01. Wappen. Erenricus à Landaw L. Baro in Hauss et Rappottenstein scripsit Tubingæ die 17. Febru: — Ehrenreich, Sohn des Freiherrn Achaz von Landau und Clara's von Rogendorf, vermählte sich am 5. October 1608 mit Rosina Freiin von Aspan, welche das Gut Neidharting im Lande ob der Enns an die v. Landau brachte. Er wohnte mit den Seinigen meist zu Rappottenstein, in dessen Schlosse er am 2. October 1620 gestorben und in der dortigen Pfarrkirche mit seiner Gemahlin (✝ 1631) begraben ist.

XXIII. S. 243. 1604. Contentement passe richesse. Wappen. Hæc . . . , lubens meritoque apposuit 4 die Octob. Georgius Christophorus L. B. in Losenstein. — Georg Christoph, Sohn des Reichshofrathes Georg Achaz Freiherrn von Losenstein (✝ 1697), vermählte sich am 2. Mai 1610 mit Anna Herrin von Stubenberg und starb 1620; deren einziger Sohn Georg Wolfgang beschloss diese Linie. Vgl. Hübner, Tab. 736.

XXIV. S. 291. Invidia fumus gloriæ. Ohne Wappen. — Argent. (orati) Anno 1601. die 9 Aprilis. Georgius Burzincky L. B. a Nachodt Dominus in Lisiz et Jinossa (?) Auf des Freiherrn Georg von Nachod Erziehung, wie auf die anderer junger Edelleute nahm Karl Freiherr von Zierotin (vgl. Nr. XXXIX) laut dessen Lebensgeschichte vom Ritter von Chlumecky, S. 281, Einfluss und gab ihm seine jüngere Tochter Helena am 3. Februar 1614 zur Ehe (das. S. 835). Georg war als Kämmerer und Oberster im Gefolge Ferdinand's II. bei dessen Kaiserkrönung zu Frankfurt am 9. September 1619 (Khevenhüll. Annal. Ferdin. Tom. IX, 403) und wurde nach Angabe des k. k. Adelsarchivs am 15. darauf in den Grafenstand für das h. römische Reich und die Erblande erhoben und sein Wappen mit dem der ausgestorbenen Linien von Columburg und Lichtenberg vermehrt. Als man ihm wie anderen Treugebliebenen die Güter eingezogen hatte, begab er sich von freien Stücken zum Winterkönig nach Prag, leistete den Eid, nahm von ihm den Kammerherrnschlüssel, ja sprach davon, wie der Kaiser auf der Jagd könnte leicht gefangen oder aufgerieben werden. Auf seines Schwiegervaters Bitte ward er im Jänner 1621 pardonnirt, ihm der kaiserliche Kammerherrnschlüssel zurückgegeben und grossmüthig wieder in seine Landesämter eingesetzt. Der Kaiser vermählte ihn, somit in zweiter Ehe, mit der Hofdame Preinerin [1]). Nach v. Khevenhüller IX, S. 1626, war der Graf nochmals in des Kaisers Gefolge bei dessen Reise zum Reichstage in Regensburg im Jahre 1622. — Ferdinand Leopold Graf v. Nachod erscheint noch am 2. Jänner 1657.

XXV. S. 245. 1604. La pierre jettee est Irrevocable. Wappen. Georgius Achatius L. Baro à Polheim, Argent,

---

[1]) Des Freiherrn v. Khevenhüller Annal. Ferdin. II. Tom IX. S. 1201, wo des Grafen Name in Achodt, Schodt und Acholdt entstellt ist.

die 4. Octob. — Georg Achaz etc. Herr zu Bruck an der Aschach, geb. 1588, war der kaiserlichen Majestät Vorschneider, vermählte sich zu Linz am 4. September 1617 mit Magdalena Freiin von Herberstein, welche ihm zwei Kinder gebar und 1638 starb. Vgl. v. Hoheneck. III, 145 und Wissgrill IV, 265.

XXVI. S. 357.

Tiempo lugar y uentura
Muchos ay *(hay)* que lo han auido *(habido)*
Pero pocos que han savido *(sapido)*
Gozar dellos en coyuntura,

d. i. Zeit, Ort und Glück haben viele gehabt, aber wenige haben es verstanden sie zusammen zu geniessen. — Ohne Wappen. Hans Georg Puecher zu Falkenow vnndt Thann, Thombdechant deß Hohstiffts Freising. Commissarius zu Laak (daher Bischoflaak in Oberkrain) A. 1625 den 13. May.

XXVII. S. 471. Paucis, nulli, omni
fide, nocETO, place.

Wappen. — Argentorati 7. d. m. Decemb. Ao. 1602. Ian Abrahamus de Salhausen Eq. Boiemus. Gottfried Constantin von S. erhielt am 18. März 1662 den alten Freiherrnstand und das Incolat im alten Herrenstande des Königreichs Böhmen.

XXVIII. S. 475. Quemadmodum nihil damnosius est, quam exosum esse: Ita nihil utilius quam esse amatum. Wappen. — 6. Julij 1603 in alma Argentinensium Academia Georg Schütter zu Klingenberg, Graitzenstain vnd Waidhaag. — Von diesem Georg Schötter und seiner Hausfrau Dorothea Schütterin, gebornen Fenzlin von Grueb, kaufen der Propst Andreas und das Capitel zu Spital am Pyrhn im J. 1631 die Herrschaft Feyereck. S. v. Hoheneck II, 479 f.

XXIX. S. 273. Si Deus nobiscum quis contra nos. Wappen. — Argentorati Heinricus Slauata Baro à Chlum et Kossumberg. 31. Octobris. Anno 1601. — Heinrich von Slawata war am 21. Mai 1618 einer der drei Abgeordneten der utraquistischen Stände an die königliche Statthalterschaft, und am 23. wurde sein Vetter Wilhelm von Slawata, der k. Statthalter, mit andern bekanntlich aus dem Fenster in den Schlossgarten geworfen. Dieser ward vom Kaiser proprio motu am 10. April 1621 in den Grafenstand erhoben. Dem Freiherrn Heinrich, wie Michael dem ältern Slawata v. Chlum, Alberten von Schleinitz und andern wurden vom Fürsten Karl von Liechtenstein im Herbste 1622 alle Güter abjudicirt (s. v. Khevenhüller's Annal. Ferdinand. Tom. IX. 29 und 1647). Der letzte Graf Slawata Karl Johann war Carmeliter-Barfüsser und starb als General des Ordens zu Rom 1712 (meine Medaillen II, 468). Durch die Vermählung der Gräfin Maria Josepha Slawata († 1708) mit dem Grafen Hermann Jacob von Czernin, kam die grosse Herrschaft und Stadt Neuhaus, so wie das Erbmundschenkenamt im Königreiche Böhmen und der Titel „Regierer des Hauses Neuhaus" an die gräfliche Familie Czernin.

XXX. S. 301. In Deo et Die. — Wolfgangus Heinricus Streinius B. Schwarzenavii. Argentinæ A. 1602. d. 27. Nov. Wappen. — Er war ein Sohn zweiter Ehe des gelehrten Richard Strein Freiherrn von Schwarzenau, K. Rudolph's II. geheimen Rathes und Kanzlers († 1600).

XXXI. S. 280. 1600. DEO ET PATRIÆ. Rudolphus L. B. à Teuffenpach Mayerhoviæ et Dirnholtzii Hæc longeuorati amicæ recordationis ergo scribebat 13. Julij. Wappen. Darunter: Vivit post funera virtus. — Sigismundus L. B. à Teuffenpach; dann: Deo duce: virtute comite: fortuna favente. Fridericus L. B. à Teuffenbach. — Diese drei Brüder waren Söhne des waffenberühmten Feldmarschalls Christoph Freiherrn von Teuffenbach, welcher mit seinem Bruder Gabriel 1547 in Wittenberg studirt und 1580 den Freiherrnstand erlangt hatte. Dessen († 1598) Rüstung verwahrt die k. k. Ambraser-Sammlung im Saale II, Nr. 83. Rudolf von T. ist ein wohlbekannter kaiserlicher General aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges; Sigmund war mit einem Fräulein von Meseritz und Lomnitz verehelicht; Friedrich, geb. 1585, war des K. Matthias Kämmerer, dann Oberster im feindlichen Lager 1618, schlug den kais. General Dampierre und eroberte Nikolsburg. Als er contract geworden und das Bad zu Pfävers brauchte, ward er daselbst auf Befehl des Erzherzogs Leopold gefangen genommen, erst in's Schloss zu Sargans, dann nach Innsbruck gebracht, wo man ihm 1621 den Kopf abschlug. Seine Schwester Susanna war mit Veit Heinrich Grafen von Thurn, und deren Base Susanne Elisabetha mit dessen Oheim Heinrich Matthias Grafen von Thurn, einer Brandfackel jenes unheilvollen Krieges, vermählt[1]). Aus der näheren Kenntniss von derlei Verbindungen lässt sich gar oft die Parteistellung, das Steigen und Fallen sowohl ganzer Familien als einzelner Glieder derselben erklären und beleuchten.

XXXII. S. 217. Anno 1600. — Audaces fortuna iuvat, timidosque repellit. Wappen. Maximilianus Baro à Trautmannstorff hæc Argentorati vicesimo nouo die, mensis Aprilis stylo novo scribebat. Maximilian von Trautmanstorff, der berühmte Staatsmann, 1584 zu Grätz geboren, Sohn protestantischer Ältern, ward mit seinen beiden älteren Brüdern Sigmund Friedrich und Johann David von K. Ferdinand II. am 15. März 1623 in den Grafenstand erhoben, schloss im Namen K. Ferdinand's III. den westphälischen Frieden, starb zu Wien 7. Juli 1650 und hinterliess von der Gräfin Sophie von Palffy sechs Söhne. Der Letzte, den Franz II. als römisch-deutscher Kaiser am 12. Jänner 1805 in den Fürstenstand in der Primogenitur erhöhet hat, ist der Staats- und Conferenz-Minister, Obersthof-

[1]) Er hatte im Februar 1613 die Veste Lostorf in Österreich sammt Zugehör zu Lehen erhalten, daher erscheint er auch unter den niederösterreichischen Ständen. Sein Besitzthum wurde 1620 confiscirt und 1622 zu 46.838 Gulden 35 Kreuzern geschätzt.

meister etc. Graf Ferdinand von Trautmannsdorff-Weinsberg, † 1827.

XXXIII. S. 269. Gloria et laus magnis opibus est præferenda. — Sustine et abstine. Wappen. Argent. die 9 Sept. Anno 1605. Richartus L. Baro à Tschernembl. In Freidall's (Maximilian's I.) Turnierbuche erscheinen in einem Mummenschanze: „Tschernembl, Losensteiner, Matthias v. Liechtenstein". Bl. 24. — Dieses uralte Geschlecht hatte das Erbschenkenamt in Krain und in der windischen Mark, wie auch Güter in Österreich. Von unserm Richard, der sich am 1. April 1609 zu Padua in das Stammbuch Sigmund's von Gablkhoven (S. 77) einschrieb, ist bei Baron von Hoheneck, der diese Familie im Bde. III, 752—761 ausführlich behandelt, nichts erwähnt; wahrscheinlich starb er sehr jung. Christian Freiherr von Tschernembl wurde nach den Adelsacten am 9. September 1665 in den Grafenstand erhoben.

XXXIV. S. 523. Literis et armis vera paratur gloria. — En dieu mon esperance. Wappen. — Argentinæ Non. April. Anni 1602. Erasmus Wagn. Er war später Landrath in Steyer und mit seinen Brüdern von K. Ferdinand II. am 22. October 1619 in den Freiherrnstand mit dem Titel „Freiherren von Wagensperg" erhoben. Vgl. meine Medaillen II, 359.

XXXV. S. 223. 1601. Omnia conando docilis solertia uincit. Wappen. — Argentorati 29 die Augusti Erasmus Sigismundus Liber Baro à Windischgrätz; pag. 255. Feroci vincula, mansueto libertas. — Ohne Wappen. Argent. 16. Octob. Anno 1602. Sigisfridus Adamus L. B. à Windischgrätz, und pag. 256 Arte et Marte. Ohne Wappen. — Argent. die 17 Oct. anno 1602. Jacobus Wilhelmus L. B. à Windischgrätz. — Des Freiherrn Andreas von Windischgrätz († 1600) und der Freiinn Regina v. Dietrichstein älterer Linie (Wissgrill, II. 234) ältester Sohn war nach Hübner III. 723. Erasmus Sigmund, der nach Wissgrill, II. 218 im J. 1609 mit Regina Freiin v. Dietrichstein in Rabenstein und Witwe Siegfried's von Leininger (vgl. Megiser's Annal. Carinth. II, S. 1770) sich vermählte. Dessen Schwester Regina war mit Paul Freiherrn v. Khevenhüller verehelicht. Vetter des Prinzen sind Siegfried Adam und Jacob Wilhelm (nicht Johann W., wie er bei Hübner III. 726 und in Hopf's genealog. Atlas S. 412 heisst), der 21 Jahre alt gestorben ist, Söhne Wilhelm von Windischgrätz und Barbara's von Kolnitz.

XXXVI. S. 507. Seneca. | Talis est sapientis animus qualis mundi status supra lunam SEMPER ILLIC SERENUM EST. Ohne Wappen. Illustri et Generoso Baroni Johanni Georgio à Lambergh observantiæ et amoris ergo paucula hæc aspersi festinus abituriens Argentin. 10. Januarj. Anno 1604. Daniel Weberský. Siles. — Dieser Schlesier Webersky war nach v. Chlumecky's „Karl von Zierotin" S. 281 Erzieher der jungen Barone Heinrich und Dionys Slawata (s. oben Nr. XXIX).

XXXVII. S. 477. Pulcherrimarum rerum notitia non otio, sed negotio, non vigiliis, sed studiis, non votis sed laboribus, non precio sed prece paratur. Vierfeldiges Wappen. — Argentinæ 6. Julij Anno 1603 L. M. Q. relinquebam „Matthias Wolzogen". — Diese Familie gehörte zu den älteren in Niederösterreich und hatte seine Besitzungen zu Neuhaus, Arnstein und Fahrafeld. Hanns Christoph, seit 7. Februar 1607 Reichsfreiherr v. W., war K. Rudolf's II. Kammerrath und Hofpostmeister (daher das laufende rubinfarbe Pferd im ersten und vierten goldenen Felde des Wappens und das Posthorn auf dem Helme), der sich von 1573 an durch sieben Jahre in Constantinopel aufgehalten hat [1]) († 1620). Seine Söhne Hanns Ludwig, Hanns Sigmund und Hanns Karl, bekannten sich zur evangelischen Lehre und verkauften ihren Freihof und Edelsitz St. Ulrichshof (in der Vorstadt St. Ulrich) 1627 ihrer Schwester Seraphia H. Barbara, verehelichten Fernberger von Egenberg, die ihn den 28. Dec. 1628 dem Abte und dem Stifte zu den Schotten, welche ihn noch besitzen, verkaufte. Matthias von Wolzogen, ein jüngerer Sohn Andreas' von W. Missingdorfer Linie, 1588 geboren, erscheint auf der Liste der am 12. September 1620 in Niederösterreich Geächteten (s. diese Liste in meinen Medaillen II. 250) und wanderte nach Deutschland aus. Im Jahre 1632 finden wir ihn am Hofe des Grafen Anton Günther zu Oldenburg, ward Rath, später geheimer Rath, Landdrost und geheimer Rathspräsident, Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft, starb am 1. Jänner 1665 und hinterliess drei Kinder (s. in der trefflichen, inhaltreichen „Geschichte des reichsfreiherrlich von Wolzogen'schen Geschlechts von Karl August Alfred Freiherrn von Wolzogen und Neuhaus. Leipzig 1859, Bd. I, S. 32—43).

XXXVIII. S. 565. In spe et silentio confido Domino. Wappen. — in gratam memoriam hæc scribebat pingique hoc symbolum (Wappen) curabat [2]) Balthasarus Junius Argentinensis. Anno 1601. Zu Strassburg galten als treffliche Lehrer Melchior Junius, geb. zu Wittenberg, Professor der Eloquenz, gest. am 23. Jänner 1604. Es dürften dieser Balthasar und Lucas Junius, der nach v. Chlumecky S. 281 des vorerwähnten, zu Genf 1618 unverehelicht gestorbenen Johann v. Kaunitz Erzieher war, Söhne Melchior's Junius, eines der tüchtigsten Lehrer zu Basel, gewesen sein?

XXXIX. S. 299. Strassburg, 29. Oct. 1601. Invia virtuti nulla est via. — Wappen. Carolus Baro à Zerotin. Gegenüber S. 298. — Invidia virtutis comes. — Hæc scribebat Primislaus L. B. à Zerotin. Anno 1604.

---

[1]) Dessen Denkmünze auf die von ihm erbaute Schlosscapelle zu Neuhaus vom J. 1612 verwahrt das k. k. Münzcabinet in Wien.

[2]) Die Worte pingi hoc symbolum (Wappen) curabat bestätigen meine S. 101, Anm. 1 ausgesprochene Vermuthung, dass zu jener Zeit an den Universitäten derlei Maler gelebt und ihren Erwerb gefunden haben.

Der gelehrte, vielgereiste Karl Freiherr von Zierotin (geb. 1564, † 9. Oct. 1636), eines der Häupter der mährischen Brüder, jedoch nach Khevenhüller's Annal. Ferdinand. Tom. IX. 1280 seinem Kaiser und Herrn stets unverbrüchlich treu, über den wir Herrn Peter Ritter von Chlumecky ein umfassendes und inhaltreiches Buch mit dem Titel „Karl von Zierotin und seine Zeit 1564—1615, Brünn, 1862" verdanken, hatte in vier Ehen keinen Sohn, aber zwei Töchter, deren jüngere Helene mit Georg Freiherrn von Nachod vermählt war (s. oben N. XXIV). Selbst sohnlos nahm er auf die Erziehung und Ausbildung hoffnungsvoller junger Edelleute Einfluss, unter denen wir nach von Chlumecky S. 281 Georg Freiherrn von Nachod, Heinrich und Dionys von Slawata, deren Erzieher der so eben genannte Webersky war, ferner Johann von Kaunitz und andere finden. Grössere Sorgfalt widmete er seinen nahen Verwandten, so leitete er selbst die Erziehung seines Vetters Karl Zierotin, den er aus dem Jesuiten-Collegium, wo ihn der vermögenslose Vater studiren liess, nahm und auf seine Kosten erziehen liess. Dieser Karl, der jüngere, ward nun seinem ehemaligen Hofmeister Circlerus und nach dessen baldigem Tode auf Dr. Grynäus [1]) Empfehlung einem gewissen Quetlinus in dieser Eigenschaft anvertraut. Die Briefe, die er in Beziehung auf diesen jungen Vetter schreibt, sind voll pädagogischer Weisheit, sie regeln während dessen Aufenthaltes zu Strassburg Haushalt, Kleidung und Disciplin etc. auch hatte er ihm zum Unterhalte jährlich 500 Thaler, damals eine bedeutende Summe, bestimmt [2]). Als er Strassburg und später Basel verliess, erinnerte er den Hofmeister nach Massgabe ihrer Casse den Lehrern und Mitschülern ein kleines Abschiedsmahl zu geben und ersteren überdies Honorar in Geld oder Geschenke in Silbergeräthen etc. zu verehren. Zu Basel, das seit zwanzig Jahren vom mährischen Adel besucht war, trachtete Herr von Zierotin diesen seinen Vetter bei Professor Grynäus in Kost und Quartier zu unterbringen — ein Haus, welches er Zierotinorum hospitium nennt, da schon drei Jünglinge aus seiner Familie hier gelebt hatten. S. v. Chlumecky S. 282. — Was aus dem jüngeren Karl Freiherrn von Zierotin geworden, konnte ich nicht ermitteln. Ein Primislaus von Z. auf Ullersdorf und Wiesenberg war 1674 Landrechtsbeisitzer in Mähren.

XL. S. 211. Deus Fortitudo Nostra. Wappen. — Argen: (tinæ) die 18 Martij Ao. 1602. Georg Christoff, Her von Zinczendorff. — Er war ein jüngerer Sohn Hanns Christoph's von Zinzendorf, Herrn zu Wasserburg, Lunz († 1591), vermählte sich mit Polyxena Susanna Freiin von Jörger zu Tollet und beschloss, da seine drei Kinder vor ihm gestorben, am 9. Jänner 1616 die Stephan'sche Linie. Vgl. Leupold's Adel-Archiv der österreich. Monarchie. Thl. I, 746.

Wir wollen in der IV. Gruppe Einige aus der Zahl derer, welche Nichtlandsleute des Freiherrn von Lamberg waren, aber mit demselben auf der Hochschule zu Strassburg verkehrten und ihre Namen in dessen Stammbuch einschrieben, unsern Lesern vorführen und zwar: *a)* aus Schwaben:

XLI. S. 393. Tendit ad ardua Virtus. | En Dieu mon esperance. Das schön gemalte Wappen mit der Geiz. Observantiæ singularis ergo scripsit Argentinæ 1. Cal. Dec. A. 1603. Ferdinandus Geizkofler in Geilnbach et Haunsheim etc. [1]). Die zahlreiche Familie der Geizkofler [2]) finden wir in Schwaben, in Tirol besonders zu Sterzing, dann im Joachimsthal heimisch, indem sie im Berg- und Münzwesen eine sehr bedeutende Stelle einnahmen, wie der Verfasser aller dieser Notizen in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, Bd. CXIV, im Anzeigeblatte S. 8—11, dargethan hat.

Lucas Geizkofler studirte zu Paris die Rechte und war Augenzeuge der Bluthochzeit am 24. August 1572. Vom hiesigen Antiquar Kupitsch kaufte Referent vor Jahren einen dicken Folianten, von diesem Lucas geschrieben, mit lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen und vielen andern Notizen für die Bibliotheca Tirolensis des Freiherrn Dipauli v. Treuheim, nun im Ferdinandeum zu Innsbruck. Eine der hervorragendsten Persönlichkeiten dieses Geschlechtes ist Zacharias, der in Deutschland und Italien die Rechte studirt und in Ungarn und Österreich die Oberst-Proviantmeisters-Stelle versehen hatte; dann war er des heil. römischen Reichs Pfenningmeister, Herr zu Gailenbach im Burgauischen, wovon man ihm am 9. März 1593 das Prädicat anzunehmen erlaubte; desgleichen von Haunsheim, das er 1600 erkauft hatte, wo er sogleich die evangelische Lehre einführte. Am 27. März desselben Jahres wurde er in den Ritterstand erhoben. Er starb am 8. Mai 1617 zu Prag und hinterliess von Barbara von Rehlingen obgenannten Sohn Ferdinand, der nicht zur katholischen Kirche zurücktrat, am 6. Nov. 1625 in den Freiherrnstand erhoben wurde und ohne männliche Nachkommen im Jahre 1653 zu Regensburg starb.

---

[1]) Hier ist Johann Jacob Grynäus, ein Sohn des Thomas Gr., der als Professor zu Basel 1582 gestorben, gemeint, welcher seit 1585 daselbst lehrte und erblindet 1617 starb.

[2]) Protestantischen Jünglingen rieth Baron von Zierotin den Besuch Deutschlands und Englands, weil ein Katholik in Holland und Sachsen nicht gern gesehen war. Jeden aber sandte er nach Italien, um in Siena die edle Kunst des Reitens und Fechtens, die zur Ausbildung eines vollkommenen Cavaliers nöthig waren, zu lernen, auch mussten sie dort die feinen höfischen Manieren, dann jene Sprache und Poesie kennen lernen, die am kaiserlichen Hofe geläufig waren.

[1]) Haunsheim ist ein evangelisches Pfarrdorf und Schloss, in welchem Marlborough bei der Höchstädter Schlacht am 13. August 1704 sein Hauptquartier hatte.

[2]) Die Geiz, das Weibchen vom Rehe, von der Ziege, welche dieses unseres Wissens erloschene Geschlecht im Wappen führte, und Kofel, Namen für einzeln sich erhebende Bergespitzen, vgl. das ital. Covelo, Covolo bei Primolano. Das Wappen links ist ein schreitender Löwe mit einer weissen Kugel in den vorderen Pranken, von der Familie Kugler, vereint seit 13. Jänner 1558.

XLII. S. 443. Virtus sola nobilitat. Wappen. — Marcus Anthonius Rechlingerus à Kieicofem, Argentinæ die 7. 7bris 1600. Die v. Rehlingen sind ein uraltes, besonders in und um Augsburg heimisches Geschlecht, das in mehrere Linien sich theilte. Diesem Mark Anton und andern dieser Familie wurden der Religion wegen ihre Güter eingezogen, jedoch im westphälischen Frieden wieder zurückgegeben. Kleinkitzikhofen bei Schwabmünchen mit einem Schlosse hat ein freiherrlich von Rehlingensches Patrimonialgericht.

b) Von den Schlesiern nennen wir:

XLIII. S. 281. 1600. 26. April. In uia uirtuti nulla est uia. | Pensa poi fa. | Vn' bel' morir' tutta la uita bonora. Wappen. Carolus L. Baro de Kittlitz in Malnitz & Eysenberg Dominus in Spremberg. Dieser Freiherr Karl von Kittlitz war des Fürstenthums Sagan königlicher Amtsverweser und starb 34 Jahre alt, am 8. October 1613. Von seiner Gemahlin Margaretha Rebecca von Promnitz hinterliess er nur den Sohn Karl Friedrich, der als Fähnrich zu Camin 1629 gestorben ist. Vgl. Sinapi, Schles. Curiositäten, Bd. I, 197.

XLIV. S. 271:

Junge Metlein (Mädchen) vndt schöne Pferdtt,
Geratten sie, so findt sie lobensswerdt,
Drumb gul gsel nim wahr wass vorhar
Den(n) solcher Kauf heldt (enthält) grosse gefahr.

Wappen. — in Strassburck Anno 1606. Christof Freyherr von Schellendorff. —

Christoph Freiherr von Schellendorf, kais. Rath und Kammerpräsident in Schlesien, war kais. Commissär, als am 8. October 1637 die oberlausitzischen Stände dem Kurfürsten von Sachsen in Görlitz ihre Huldigung ablegten. Er war vermählt: *a)* mit Helena Freiin von Zedlitz aus Neukirchen, und *b)* mit Elisabetha Constantia Gräfin von Oppersdorf und starb 1647. S. König's genealog. Adels-Historie. Leipzig 1727, I, 887.

Aus dem nördlichen Deutschland erwähnen wir einige Namen, von denen Näheres beizubringen wir ihren gelehrten Landsleuten überlassen wollen, als:

XLV. S. 445. Franz Behr aus Pommern, 27. Mai 1602.

S. 455. Heinrich Bhaer aus Preussen, im Mai 1604.

S. 410. Bartholt von Bülow aus Mecklenburg, am 29. April 1602.

S. 423. Philipp von Embdenn aus Sachsen.

XLVI. S. 311. Quo fata trahunt retrahuntque sequamur. | Qui bien ayme tard oublie. Ohne Wappen. Tido H(err) von Inhausen vnd Kniphausen auff Lutsburg ɪc. zu Strassburg am 16. Sept. 1602. — Dieser Herr von Kniphausen, 1582 geboren, widmete nach dem Besuche mehrerer Akademien sich dem Waffendienste erst unter Moriz von Oranien in den Niederlanden, dann bei den Hansestädten, ward später Oberster bei der protestantischen Union, im J. 1626 an der Dessauer Brücke von Wallenstein gefangen und sass in Halle, von wo er in Frauenkleidern entfloh. Hierauf trat er in schwedische Dienste, commandirte als Feldmarschall im westphälischen Kreise, ward vom kaiserlichen General Freiherrn von Luddersseu (Lautersheim) bei Haselüne unweit Meppen überfallen und sank von einer Musketenkugel durch den Kopf geschossen, todt zu Boden am $^{1}/_{11}$ Jänner 1636 (vgl. Barthold's Geschichte des grossen deutschen Krieges. Stuttgart 1842, I. 323).

XLVII. S. 439. Wolfgang Georg von Milen in Weissagg und Gaera, 6. Oct. 1605.

S. 411. Wappen. — Heinrich Asmus von Obernitz, zu Tübingen 19. Mai 1601. Vgl. König's geneal. Adels-Historie, II, 732 f. und oben S. 107, N. XXXIII.

S. 432. Henning von Rehden 1603, und

S. 433, mit den Worten „Virtutis radices altæ“ und dem Familienwappen am 21. Juni 1603. Ericus a Rhedenn.

S. 405. Wappen. Heinrich von der Schulenburgk, Strassburg. 18. März 1605.

S. 527. Ascendo ut rursus descendam,
Adolesco ut senescam,
Floreo ut arescam,
Vivo brevi ut moriar.

Eine Wachtel im Wappen. — submisse apposuit hæc Argentinæ 26. Oct. 1601? Hanss Heinrich Wachtell von Panttenaw *Silesius*. Im Jahre 1600 lebte ein Hanns Heinrich von Wachtel und Pantheuau im Briegischen, dessen Tochter Barbara Katharina Elisabetha († 1675) war die Gemahlin Otto's Freiherrn von Nostitz. Vgl. Sinapi I. 1017.

S. 451. Propitia trinitas mea hæreditas. Wappen. — Bernhardus Otto von Wedell, com(eranus) 27. Mai 1602.

S. 408. Crudelis qui famam negligit. Wappen. Tübingen, 16. April 1601. Samuel von Winterfeldt.

Dacien in den antiken Münzen.

Von M. J. Ackner.

Siebenbürgen, der vorzüglichste Theil des altdacischen Reiches, wurde von jeher eine reiche Fundgrube antiker Münzen genannt und mit vollem Rechte als solche gepriesen: denn schon vor siebenzig Jahren führt Johann Seivert in seinen „Nachrichten von siebenbürgischen Gelehrten“ viele merkwürdige hierländische Entdeckungen von antiken Münzen[1]) und Goldschätzen[2]) an; ebenso erwähnt Wolfgang Lazius aus noch weit früherer Zeit staunens-

---

[1]) Vergl. Seiwert's siebenbürg Gelehrten S. 7. Der Verfasser erzählt, einige Behauptungen Professor Schulzen's in Halle widerlegend: „ich kann heilig versichern, dass man in Siebenbürgen, ohne ausländische Beihilfe, wohl 140 römische Geschlechter in Münzen sam-

würdiger Schatzfunde altgriechischer Goldmünzen [3]); eine Thatsache, welche sich im Laufe der Jahre bis zu unseren Tagen der neuesten Zeit bewährt und überraschend wiederholt hat. Die Entdeckungen ereignen sich ohne Ausnahme in allen Theilen des Landes, werden oft einzeln und zerstreut, oft in kleineren oder grösseren Mengen in dem Schoosse der Erde gefunden, ebenso mittelst Pflug und Spaten emporgehoben, als durch andere Zufälligkeiten an das Tageslicht gebracht. Der Charakter der numismatischen Findlinge, die mitunter ausnehmend schönen Prägen selbst vom Standpunkte der plastischen Kunst betrachtet, bezeichnen grösstentheils die classische Zeitperiode der alten Griechen und Römer. — Von den neueren und mittelalterlichen Münzen, welche nicht minder häufig ausgegraben werden, kann hier natürlich die Rede nicht sein, — zu den ersteren, den griechischen, die wir hier häufig finden, rechnen wir die Münzen der Völker und Städte (Autonom- und Colonien-Münzen) und die Münzen der Könige und Fürsten. Zu den letzteren die Münzen aus der römischen Republik, die Consular- oder Familien-Münzen und die Münzen der Cäsaren (Kaiser, Kaiserinnen und kaiserlichen Prinzen). Ausser diesen kommen in Siebenbürgen häufig Geldprägen vor, die wir bisher, wegen ihrer geschmacklosen, rohen Arbeit und auch wegen öfterm Mangel aller bezeichnenden Schrift, einem barbarischen Volke zugeschrieben oder für altdacische Silberlinge angesehen, welche gewöhnlich eine schlechte misslungene Nachahmung griechischer [1]) und römischer [2]) Prägen verrathen [3]). Von diesen Allen spendete der geheimnissvolle, münzenschwangere Boden Transilvaniens viele tausend Exemplare und erscheint dabei noch durchaus nicht erschöpft, wovon jährlich die Sommermonate fort und fort neue Beweise liefern, obgleich in dieser Hinsicht alles bis jetzt noch blos dem Zufalle überlassen bleibt, was derselbe eben zu Tage fördern will.

mein kann, und manche Münze, die Golz-Vaillant und Morelli nie gesehen. Die Münzen eines Helvius Pertinax, Didius Julianus, Vetranio, Procopius, Manlia Scantilla, Plotina, Marciana, Orbiana u. s. m. sind seltene Erscheinungen. Ich habe sie aber mehr als einmal entdeckt, doch nicht in Erz, denn eherne sind überhaupt in Siebenbürgen rar. Von griechischen Münzen sind thasische, maroneasche, macedonische, apollonische, dyrrachische, corcyrensische u. a. m. sehr gemein; so auch die Münzen von Philipp, Alexander, Lysimachus. Nur vor etlichen Jahren her sind schöne Entdeckungen gemacht worden. Ein Landbauer brachte einem Goldschmied in Hermannstadt eine ziemliche Menge Kaisermünzen des höhern Alters, darunter ein Didius Julianus, nebst etlichen halben Monden, von Golde war. Zum zweiten Male brachte er wieder etliche goldene Monde, nebst 12 Loth silberner alter Münzen, die so neu waren, als wären sie jetzt aus der Präge gekommen. Alle waren vom Kaiser Constantius mit der Aufschrift: VOTIS XXX MVLTIS XXXX; nur etliche mit: VOTIS XXV. MVLTIS XXX; und eine einzige vom Constantius Gallus. — In der Sacristei zu Meschen bei Mediasch fand man in einer blechernen Büchse dreihundert überaus wohl erhaltene römische Münzen von Silber, die meisten von Trajan und Hadrian, doch auch eine Marciana. — Bei Görgeschdorf entdeckte ein walachischer Junge nach einem Platzregen Schätze von diesen Alterthümern. Er füllte seine Mütze, ohne sein Glück zu kennen. Als aber die Sache ruchbar ward, musste Alles nach Karlsburg in die Münze geliefert werden, wo sie ihren Übergang im Schmelztiegel fanden. Welche ich davon gesehen, schöne Geschlechtsmünzen! bewegen mich das Schicksal der übrigen zu bedauern. — Im Jahre 1777 fand man auf dem Kastenholzer Gebiete (bei Hermannstadt) über hundert thasische Münzen mit Hercules Soter.

[2]) Noch glücklicher, fährt Seiwert daselbst fort, war ein Walach in eben diesem Jahre im Gebiete von Grosspold bei Reussmarkt. Er fand ein goldenes Schiffchen, am Gewichte 1 Mak (= 36 Ducaten) $2^1/_3$ Loth und 18 Karat fein. Die eine Spitze desselben führte einen Ochsenkopf, und die andere den Kopf eines Widders; auch dieser Fund des reinsten Goldes wanderte in den Schmelztiegel nach Karlsburg. — Hier in Grosspold wurden auch neulich in dem am Orte unfern neben einem Gebirgsbach gelegenen Eichenwalde zwei schwere goldene Ketten von sächsischen Kindern gefunden. Jede bestand aus 18 — 20 ziemlich kräftigen schlangenförmig gezierten Ringen.

[3]) Wolfgang Lazius, in Republica Romana Edit. Francof. 1598 behauptet, dass man zu seiner Zeit in Siebenbürgen 40.000 Goldstücke mit der griechischen Aufschrift des thracischen Königs Lysimachus, in einem Flusse (Strell) gefunden habe. — Als actenmässig erwiesene Thatsache führt Köleseri in seiner Auraria Romano-Dacica p. 28. Editio nova 1780 Posonii und Cassoviae, an, dass Martinuzius dem Kaiser Ferdinand I. 2000 in Siebenbürgen gefundene lysimachische Goldstücke als ein Geschenk übersendet, während er für sich noch 4000 Stück zurückbehalten (1 Exemplar = 3 kais. Ducaten). Unserer Zeitperiode gehören die Entdeckungen der griechischen Goldmünzen in den tausendjährigen Ruinen des waldreichen Muntscheler Gredischtie im westlichen Theile Siebenbürgens. Hier an steilem Gebirgsabhange entdeckte der Kis-Oklosér Iuonaz zwischen den Wurzeln der Riesenbuchen die goldnen Lysimacher, und am obern Theile dieses Gebirgsabhanges, wo der Grund am meisten durchgraben ist, wurden im Frühjahre 1804 unter der Dammerde von Sebeseler Eisenwerksleuten gegen 1000 zerstreute und wie hingesäete Goldstücke mit der Aufschrift: ΚΟΣΩΝ gefunden und in das Karlsburger Münzamt geliefert, nachdem bereits die nächst anwohnenden Gebirgswalachen Massen dieser alten Goldschätze in Quersäcken schwer beladen über die Grenze nach der kleinen Walachei verschleppt hatten. Die Münzarten der hier entdeckten Schätze, welche übrigens auch in andern Theilen Siebenbürgens uns einzeln oder gesellschaftlich überraschen, sind folgende:

a) Der gehelmte Kopf der Pallas auf der Vorderseite. (Auf der Kehrseite: ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ. Die Siegesgöttin stehend, in der Rechten einen Lorbeerkranz, in der Linken den Dreizack; im Felde ein Löwenkopf, im Gewichte gewöhnlich von drei kaiserlichen Ducaten.

b) Der Kopf des Lysimachus mit dem Diademe und einem Widderhorne. (ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ. Die Pallas sitzend, in der Rechten eine kleine Siegesgöttin, in der Linken eine Lanze und zugleich auf den Schild gestützt, im Felde verschiedene Monogramme. AV. (AR und Æ.)

c) Die Vorderseite stellt einen Adler, mit der rechten Kralle einen Lorbeerkranz ergreifend, vor. Die Kehrseite: ΚΟΣΩΝ, und den zwischen zwei Lictoren stehenden Verfechter der republikanischen Partei, M. Brutus. Die Münze ward wahrscheinlich auf dessen Befehl, nach Julius Cäsar's Ermordung — 44 vor Chr. Geb. — in einer griechischen Stadt, zu Koson, in grosser Menge geprägt. Die in dieser Gegend, namentlich in diesen Gebirgen, entdeckten Schätze bestanden grösstentheils aus den vorbezeichneten Goldstücken. Seltener fand sich darunter

d) Die Autonommünze: ΛΥΣΙ. ΛΥΣΙΜΑΚΕΩΝ. Appollokopf. (Ein Löwe. — Der unbärtige Herculeskopf.) (Die Victoria. — Ein Löwenkopf.) (Eine Ähre.)

[1]) Didrachmen, gewöhnlich von Philipp II., vom Vater Alexander's und Tetradrachmen, von der Insel Thasos.

[2]) Die Denare von Familienmünzen aus der Periode des römischen Freistaates.

[3]) Nicht selten ahmten sie auch römische Kaisermünzen nach; namentlich jene von Gordian III. und von Julius Philippus (Arabs) dem Ältern.

Die grosse Anzahl, namentlich alter römischer Kaisermünzen fordert dringend zu dem numismatischen Studium auf und verdient allerdings auch als vorhandene äusserst ergiebige Quelle zur Bearbeitung der älteren siebenbürgischen Geschichte, besonders der römisch-dacischen Epoche, Berücksichtigung, obschon Siebenbürgen, wie gesagt, nicht ganz Dacien, indessen doch einen bedeutenden Theil desselben umfasst.

Die Römer besassen, wie bekannt, keine Druckereien, vermittelst welcher ihre Staatsmerkwürdigkeiten und die Grossthaten der Cäsaren zur schnelleren Publicität gelangten; aber diesen Mangel ersetzte auf eine vorzügliche Weise die Stempelschneidekunst. Ihre Erzeugnisse, die gangbaren Münzen (zugleich Schaustücke), und die Medaillen (zugleich cursirendes Geld), waren welthistorische Denkmale, und behaupteten durch ihren edlen Charakter einen wichtigen moralischen und politischen Werth. Die Münze kam täglich fast in die Hände eines Jeden, wie unter die vornehmsten Stände, so auch unter die Masse des Volks. Schon Kinder lernten mit dem äussern Werthe des immer benöthigten Geldes zugleich die darauf geprägten Hauptmomente der Geschichte des grossen Vaterlandes kennen, und wenn der Vater, bemerkt schon Schlichtegroll, seinem wissbegierigen, nach dem Sinne der Abbildung forschenden Sohne die von ihm selbst erlebten, oder aus dem Munde seines eigenen Vaters gehörten Thaten des Volkes und die Verdienste des Fürsten erzählte, wie musste dadurch der schlummernde Funke des Patriotismus geweckt und belebt werden! — Noch einflussreicher auf die Männerwelt musste die Beschaffenheit und Einrichtung des gewöhnlichen Geldes nicht nur zur Kenntniss der Nationalgeschichte, sondern auch zur Beförderung wahrer, auf Thatsachen gegründeter Vaterlandsliebe, und eines vernünftigen Nationalstolzes sein. Die Einrichtung trug viel, wenn nicht das Meiste, zur Einheit des Ganzen, zum Muthe der Einzelnen, zur Begeisterung der Legionen, zur Entwicklung des Heldenvolkes bei.

Da demnach die eingeführte Einrichtung der Münze so tief in das Wesen des Römerthums einzugreifen scheint, und auf den für den Umlauf bestimmten Geldstücken, namentlich auf jenen der Kaiser, die merkwürdigsten Vorfälle ihrer Geschichte und Regierung beharrlich und in einer gewissen Ordnung pragmatischer Folge abgebildet sind, so dürfte es wohl der Mühe lohnen, zu untersuchen und zu zeigen, in wiefern man diese alten Goldstücke als Quelle benützen und daraus bei der Ausarbeitung der siebenbürgischen alten Geschichte, besonders der römisch-dacischen Epoche, einschliesslich von Trajan bis Aurelian, schöpfen könne und schöpfen dürfe.

Meines Wissens ist bis jezt noch keine Arbeit im Drucke erschienen, die sich die antiken römischen Münzen als Quelle für die ältere siebenbürgische oder dacische Geschichte darzustellen, zur Aufgabe gemacht hätte, ausser jenem kleinen Anhange: „*Dacia in numis antiquis*", der bei Gelegenheit einer pro loco vertheidigten, in lateinischer Sprache verfassten Dissertation auf dem evangelischen Obergymnasium A.C. in Hermannstadt zur Publicität gekommen ist[1]), und der, wie in der kurzen Vorrede der Verfasser selbst erklärt, nur in einem unvollständigen Entwurfe einiger summarischer flüchtiger Züge besteht, und bei welchem allerdings zu wünschen übrig bleibt, dass die Anordnung, wie bei dem kritischen Eckhel, nach strengerer chronologischer Zeitfolge und nicht, wie in den numismatischen Werken Banduri's und Mediobarb's, nach dem Werthe des Metalls gemacht worden wäre. Doch muss ich frei bekennen, dass bei dem Anblicke jenes schätzbaren Anhanges schon der trefflich gewählte Titel für mich anlockend war, und zuerst den Gedanken erweckte, den Gegenstand noch einmal aufzunehmen, und nach Massgabe meiner geringen Kräfte wiederholt zu bearbeiten. Einen Versuch der Art liefert der nachfolgende Aufsatz.

Der hier zu erörternde Zeitraum (854—1028 von Roms Erbauung oder 101—275 nach Chr. Geb.) der alten Geschichte unseres Vaterlandes beginnt mit Kaiser Trajan dem ersten römischen Eroberer, Colonisirer und Schutzherrn Daciens.

I.

M. Ulpius Trajanus.

Bei Trajan's Ernennung, im October 87 nach Chr. Geb., zum Cäsar und Thronerben, und erfolgtem Ableben Nerva's, im Anfange des Jahres 98 nach Chr. Geb. zum Augustus, stand derselbe in Germanien am Niederrhein zu Cöln (Colonia Agrippina), erschien erst am Schlusse des folgenden Jahres (99 nach Chr. Geb.) in Rom, wurde vom Senate als Vater des Vaterlandes begrüsst und allgemein mit dem Ehrennamen des Besten, *Optimi*, empfangen. Jeder mit der römischen Geschichte auch nur einigermassen Vertraute, wird hier gern mit einstimmen in das schöne und verdiente Lob, das Arneth diesem Besten der Fürsten ertheilt, wenn er sagt: „Von Trajan, dem hervorragendsten der römischen Imperatoren, ist es schwer wenig zu sagen; Alles was von diesem Manne herrührt, trägt den Stämpel der Grossartigkeit. Er war in der That der Atlas, auf dem die damalige Welt durch 19 Jahre (von 98—117 nach Chr. Geb.) ruhte. Selten begegnet man einem in allen Verhältnissen des Friedens und des Krieges so grossen Manne, wie Trajan, in der Weltgeschichte. Dessbalb ist es wohl Pflicht, nichts, was von ihm kömmt, mit Gleichgiltigkeit zu behandeln[2]).

---

1) De Romanorum in Dacia Coloniis dissertatio Autore, Joanne Filtch. 1808.

2) Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erf. und Erhalt. der Baudenkmale. 4. Band. 1856. S. 90.

Nachdem Trajan sich in Rom bewillkommnet, dem Volke die gebräuchlichen Ehrengaben [1]), dem Militär seine Geschenke gespendet, und die inneren Reichsangelegenheiten beigelegt oder geordnet hatte, so war es sein Erstes, die äussere Stellung Roms gegen die Nachbarländer zu berichtigen. Vorzüglich fiel sein Blick auf den Dakerkönig, Decebalus, dessen anwachsende Macht und stolzes übermüthiges Betragen den neuen Kaiser bewogen, nicht nur den jährlichen Tribut, der ihm seit Domitian's Zeiten gegeben werden musste, zu verweigern, sondern auch die dadurch dem Römervolke zugezogene Schmach auszulöschen. Trajan zog gegen die Dacier zu Felde. Im September 100 nach Chr. Geb. hielt Plinius im Namen des Senates, als Consul suffectus, die berühmte Lobrede auf den Kaiser, in der jedoch keine Erwähnung eines bevorstehenden dacischen Krieges geschieht, so dass dieser also nur zu Anfang des folgenden Jahres, 101 nach Chr. Geb. beginnen konnte.

Bei den angeführten und anzuführenden Thatsachen und Zeitbestimmungen folge ich namentlich Eckheln [2]), welcher bekanntlich die verschiedenen Quellen darüber, sowohl aus den Angaben unverfälschter Münzen selbst, als auch zuverlässiger Annalisten und Inschriften schöpfend, mit ungemeinem Fleisse und kritischer Schärfe beleuchtet angibt.

Seinem Vorgange folgend setze ich die doppelte Zeitrechnung, von der Erbauung der Stadt Rom (V. C.) und Christi Geburt (P. C.) mit den jederzeitigen Consuln, über die angeführten Münzen. Diese ordnen sich dann sofort je nachdem die Zahl des Tribunats, des Consulats, der Imperatur, der Ehrennamen, des Pontifex Maximus, des Pater Patriae und ähnlicher Auszeichnungen, mit der gegebenen Zeitrechnung in Übereinstimmung gebracht werden können.

V. C. 854. P. C. 101.

TR. P. IV. V. COS. IV. P. M. P. P. GERM. IMP. II.

Trajano Aug. IV. Sex. Articuleio Paeto Cos.

Zu Anfang dieses Jahres beginnt ohne Zweifel der erste dacische Krieg; jedoch führte Trajan, wenigstens auf den vorhandenen Münzen, noch nicht den Titel des Dacicus, eben so wenig als im nächstfolgenden Jahre.

1. IMP. CAES. NERVA TRAIAN. AVG. GERM. Trajan's Haupt mit dem Lorbeerkranze.

P. M. TR. P. COS. IIII. P. P. Der Hercules herwärts gekehrt auf einem Fussgestelle stehend, in der Rechten die Keule, in der Linken die Löwenhaut haltend. AV. und AR. im Baron Bruckenthal'schen Museum in Hermannstadt.

2. Dieselbe Münze in Hinsicht der Inschrift und des Typus; doch ohne Basis des Hercules.

3. Eine ähnliche; aber Mars schreitend, in der Rechten die Lanze, in der Linken ein Tropäum über der Achsel haltend.

4. Eine ähnliche; aber die Victoria schreitend, mit der Rechten den Lorbeerkranz, in der Linken einen Palmzweig haltend.

5. Die gleiche, aber die Siegesgöttin herwärts gekehrt stehend mit dem Lorbeerkranz und Palmzweig.

6. Dieselbe, aber die Siegesgöttin auf dem Vordertheile eines Schiffes stehend, ebenso geschmückt.

7. Dieselbe, aber die Victoria in der Rechten mit der Schale am Altare opfernd, in der Linken einen Palmzweig tragend.

8. Dieselbe, aber die Victoria sitzend, in der Rechten eine Opferschale, in der Linken den Palmzweig. Q. Mus. Bruck.

9. Dieselbe, aber die stehende und auf einen Schild etwas aufzeichnende Siegesgöttin. AR. M. B.

10. IMP. CAES. NERVA. TRAIAN. AVG. GERM. P. M. Der Kopf mit dem Lorbeer.

TR. P. COS. IIII. P. P. S. C. Der Kriegsgott schreitend, in der Rechten den Speer, in der Linken ein Tropäum auf der Schulter Æ. I. M. B.

11. Eine ähnliche; aber eine sitzende weibliche Figur, in der Rechten eine Schale, vor dem Altare opfernd, in der Linken ein doppeltes Füllhorn. Æ. I. M. B.

12. Dieselbe, aber in der Rechten einen Zweig, in der Linken einen Palmast. Æ. 1. M. B.

13. Dieselbe, aber die Victoria stehend, in der Rechten den Lorbeerkranz, in der Linken einen Palmzweig. Æ. 2. M. B.

14. Die nämliche, aber die Triumphirerin mit dem Schilde worauf: S. P. Q. R. geschrieben ist, dahin schwebend. Æ. 2 M. B.

15. Eine ähnliche, aber der Kopf des Kaisers mit der Strahlenkrone, und auf der Kehrseite eine sitzende weibliche Figur mit der Lanze. Æ. 2. M. Caes.

Die Münzen, mit der Inschrift gleichen Inhaltes und mit ähnlichen mehr oder weniger abweichenden Typen, kommen sehr häufig vor. Doch mögen die zu dem voran bezeichneten Jahre angeführten genügen, indem ich blos einige Andeutungen der schon an sich leicht erklärbaren Sculpturen noch hinzufüge. Die 1. zeigt auf der Revers den auf einem Piedestal erhöheten Schutzgott des Ulpischen Hauses. Die 2. den vom Gestell herunter gestiegenen Heros mit sinnvoller Beziehung auf den riesenmässigen Anfang des ersten dacischen Krieges, im vierten Consulate Trajans. Die 3. 4. 5. verkünden den Römern einen glücklichen, von den Göttern selbst begünstigten Erfolg des begonnenen Feldzugs. Aus 6. erkennt man vortheilhafte Gefechte zu Schiffe oder an den Ufern des Donaustromes und die Besiegung des mit schroffen Felsklüften eingeengten mächtigen Flusses. Hierzu gehört die von Arneth so vortrefflich interpretirte Inschrift auf der grossen Trajantafel an der rechten Felswand des servischen Donauufers, Ogradina gegenüber [1]). 7. 8. Erinnern an Dank- und vielleicht auch

[1]) Das bestätigt folgende Münze: IMP. CAES. NERVA TRAIAN. AVG. GERM. P. M. TR. P. CONGiarium PRimum COS. II. P. P. S. C. Trajan mit der Toga bekleidet, auf einer Bühne sitzend, Geschenke austheilend; einige Personen leisten ihm dazu Beistand. Æ. I. Vaill. Museum Caes.

[2]) Doctrina numorum veterum. I—III. Vindobonae MDCCXCII.

[1]) Die von Arneth zum ersten Male richtig gelesene und so meisterhaft interpretirte Inschrift lautet:

IMP° CAESAR° DIVI° NERVAE° F

NERVA TRAIANVS AVG GERM
PONTIF° MAXIMVS TRIB° POT IIII
PATER PATRIAE COS IIII
MONTIS E FLVVII ANFRACIBVS
SVPERATIS VIAM PATEFECII

an jene Todtenopfer, die Trajan auf dem dazu erriebteten Altare zu Ehren der in diesen Schlachten Gefallenen jährlich zu bringen befahl[1]). 9. Die Victoria verzeichnet entscheidende Siege. 10. bis 15. beziehen sich bei dem ersten dacischen Kriege sämmtlich auf günstige und siegreiche Erfolge, auf den gesunden Zustand und Überfluss an Lebensmitteln und Geld, überhaupt auf das durch die Fürsorge des Kaisers herbeigeführte Wohlbefinden des Heeres und der Legionen, und die desshalb stattgefundenen Dankopfer.

V. C. 855. P. C. 102.

TR. P. V. VI. COS. IV. P. M. P. P. GERM. IMP. II. III.

Cajo Sosio Senecione III. L. Licinio Sura Cos.

(Fortsetzung des begonnenen dacischen Krieges.)

Die für das Vorhergehende Jahr beschriebenen Münzen, die blos das IIII. Consulat, ohne Zahlangabe der *Tribunitia potestas*, enthalten, haben auch auf dieses Jahr Bezug, und mögen wohl theilweise, nach dem reichen Wechsel der Thatsachen zu schliessen, auch in demselben geprägt worden sein.

V. C. 856. P. C. 103.

TR. P. VI. VII. COS. IV. DES. V. P. M. P. P. GERM. IMP. III. IV.

Suburano III. P. Horatio Marcello Cos.

(Anfang mit: Dacicus.)

Nachdem Sarmizegethusa, die alte dacische Hauptstadt, erobert, ein grosser Theil des Reiches durch unglückliche Treffen entweder erschüttert oder schon verloren war, und der König Decebalus selbst sich in eine Lage gedrängt befand, wo er sich ferner behaupten zu können verzweifeln musste, so flehte er um Frieden, welchen er von dem Sieger nur unter harten Bedingungen erhielt[2]). — Trajan feiert den ersten Triumph, zwar noch ausserhalb Rom, über ein bisher unbezwungenes Volk, und bekommt den Zunamen: Der dacische[3]); anfangs jedoch nur noch bei der sieggekrönten Armee.

So nur lassen sich die Widersprüche einigermassen heben, und die zweideutigen Zeitfolgen berichtigen; denn die Münze konnte man weder im Voraus, noch während der Ereignisse prägen, erst viel später kam es dazu, wenn oft schon sich das Tribunat, das Consulat und ebenso andere Ehrennamen vervielfältigt und Veränderung erlitten hatten.

16. IMP. CÆS. NERVA TRAIAN. AVG. GERM. P.M. TR. P. VI. Trajan's Haupt mit dem Lorbeerkranze.

IMP. IIII. COS. IIII. DES. V. P. P. S. C. Eine sitzende weibliche Gestalt in der Rechten einen Lorbeerkranz, in der Linken eine Lanze Æ. 1. 2. Mus. Caes. und Bruckenth.

17. IMP. CAES. NERVA. TRAIAN. AVG. GERM. Das Haupt mit dem Lorbeerkranze.

DACICVS. COS. IIII. P. P. Die Victoria auf dem Vordertheil eines Schiffes stehend, in der Rechten den Lorbeerkranz, in der Linken einen Palmzweig. AR. M. C.

18. Eine ähnliche, aber mit dem stehenden Hercules.

[1]) Dio 68. 8.

[2]) Dio L. LXVIII. 9. 10.

[3]) Plin. epist. 4. lib. VIII.

19. IMP. CÆS. NERVA TRAIAN. AVG. GERM. DACICVS. P. M. Kopf mit dem Lorbeerkranze.

TR. P. VII. IMP. IIII. COS. IIII. DES. V. S. C. Die gehelmte Göttin Roma, auf einem Brustharnisch sitzend, streckt die Rechte gegen die auf das Knie fallende Dacia aus, daneben steht der Imperator mit dem Feldherrnmantel in der linken Hand eine Lanze haltend. Æ. 1. Vaill.

20. Eine gleiche, jedoch sitzt die Roma auf Siegeszeichen oder auf einem Tropäum, vor dem der Imperator mit der Linken auf einen das Knie beugenden Dacier die Lanze erhebt. Fabrettus fide Vaill. p. 275.

21. Eine ähnliche, aber die Siegesgöttin tritt mit dem rechten Fusse auf die Erdkugel, mit der rechten Hand eine Krone, mit der linken Hand ein Tropäum führend. Fabrett. ex Mus. Casp. p. 275.

Für die römische Geschichte und Chronologie sind die angeführten Münzen dieses Jahres von grosser Wichtigkeit. Hierdurch ist nämlich klar erwiesen, dass Trajan nicht am Anfange des Jahres 103 n. C., oder 856 v. Erb. R. sondern erst im folgenden, 104 n. C. das V. Consulat übernahm, indem mit der Trib. Potestas VII., welche er Anfangs November erhielt, das COS. IV. DES. V. in Verbindung ist. Trajan zählte zu Ende September 855 v. E. R. 102 n. C. das Tribunat VI. und war nach einer bekannten Inschrift[1]) damals IMP. II. Bis in den September des J. 856 v. E. oder 103 n. C. wurde er, während der Dauer dieser Trib. Potest. zweimal als Imperator ausgerufen, kehrte in der Zeit nach Rom zurück, und ward für das folgende Jahr als Consul V. designirt, und damals prägte man die 16. Münze mit TR. P. VI. IMP. IIII. COS. IIII. DES. V. Dann hielt er in Rom den solennen ersten dacischen Triumphzug, empfing den Namen: Dacicus, und bald schlug man die Num. 17. und 18. mit: Dacicus, COS. IIII. Das VII. Tribunat trat er mit Ende September an, und in den Zeitraum dieses Monates und des nächstfolgenden Decembers gehören: 19. 20. 21. mit: TR. P. VII. IMP. IIII. COS. IIII. DES. V. mit dem beständigen Zusatze des dacischen. Diesen klaren chronologischen Angaben auf den Münzen widersprechen nun zwar die römischen Fasti. Indesssen ist es leicht zu entscheiden, wem mehr Glauben beigemessen werden dürfe, ob den übereinstimmenden Nachrichten der Annalisten späterer Jahre, die durch fehlerhafte Abschriften mancherlei Verfälschungen erlitten, oder den öffentlichen gleichzeitigen Monumenten, zu welchen besonders auch die cursirenden Münzen gehörten, und die in dem ruhigen und treuen Schoosse der Erde keinen Veränderungen unterliegen konnten.

V. C. 857. P. C. 104.

TR. P. VII. VIII. COS. V. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. IIII.

Traiano Aug. V. L. Appio Maximo IIII.

Man sah ein, Decebalus habe von dem vorigen Kriege in dem Gedränge der Umstände durch jenen fussfällig erflehten Frieden nur wieder zu Athem kommen, aus der gegenwärtigen grossen Gefahr, so wie aus der Noth wiederholter Schläge sich retten, und nur erholen wollen. Er

[1]) Gruterus p. 177. 2. et 199. 3.

wird angeklagt und überwiesen, dass er sich an die eingegangenen Friedensverträge gar nicht kehre, sondern Alles aufbiete zu einem neuen viel ernsthafteren Kampfe. Daher wird Decebalus vom römischen Senate als Feind des Staates angeklagt und als solcher betrachtet, und Trajan übernimmt persönlich im V. Consulate die Leitung des Feldzuges wider ihn, den Treulosen. Die Stimmung, mit welcher Trajan den zweiten Feldzug dieses dacischen Krieges begann, scheint aus der Betheuerung hervorzugehen, deren er sich in dieser Zeit oft bedient haben soll: „So mögen denn die Götter mir beistehen, Dacien in eine römische Provinz zu verwandeln!“ [1])

So wie überhaupt die Münzen, die während Trajan's Regierung geschlagen wurden, ungemein häufig vorkommen, so ist insonderheit die Zahl mit der Präge des fünften Consulats sehr gross, und es ist kaum abzusehen, welchem von den acht in dem fünften Consulate verflossenen Jahren die Münzen desselben zuzueignen sind.

22. IMP. CÆS. NERVA. TRAIAN. AVG. GERM. DACICVS. P. M. Das Haupt des Kaisers mit dem Lorbeerkranze. Auf den ehernen 2 Grösse mit der Strahlenkrone.

TR. P. VII. IMP. IIII. COS. V. P. P. S. C. Die gehelmte auf Waffen sitzende, und in der Linken einen Speer haltende Göttin Roma übergibt dem mit der Toga bekleideten daneben stehenden Imperator eine kleine Siegesgöttin. Æ. 1.

Aus dem V. Consulat und VII. Tribunat und aus IMP. IIII. geht hervor, dass diese und ähnliche Münzen vom Anfange Januar bis Ende October dieses Jahres geprägt worden sind.

23. IMP. CAES. NERVA. TRAIAN. AVG. GERM. DACICVS. P. M. Das Haupt des Kaisers mit dem Lorbeerkranze.

CONGIAR. SECVND. COS. V. der gewöhnliche Typus des Congiariums. Æ. 1. Mus. Farnes. Vaill.

Von diesem zweiten Congiarium, d. i. der zweiten Austheilung von Getreide, Wein, Öl, Geld u. s. w. unter die Bürger, thun die Historiker keine Erwähnung; auch enthält die Münze, ausser dem, hinsichtlich der Jahre so unbestimmten fünften Consulate, nichts; doch ist die Münze diesem Jahre beizuzählen, weil der Kaiserkopf dieselbe Umschrift hat, wie auf den vorhergehenden Münzen dieses und des zu Ende gehenden vorigen Jahres. Die Verschiedenheit dieser Kopfaufschrift in der Präge der Münzen, die aus dem fünften Consulat weiter unten vorkommen werden, wird erweisen, dass sie füglicher späteren Jahren anzureihen sind.

24. IMP. CAES. NERVA. TRAIAN. AVG. GERM. Trajan's Kopf mit dem Lorbeerkranze.

DACICVS. COS. V. P. P. Eine trauernde weibliche Gestalt, als das Sinnbild Daciens, auf einem vaterländischen Schilde sitzend; daneben das gekrümmte dacische Schwert. AV. M. C.

25. Eine ähnliche, jedoch die Siegesgöttin vorwärts wandelnd, und ein Q. M. C.

[1]) Ammian. Marcellinus XXIV. 3. Ut Traianus fertur aliquoties iurando dicta consuevisse firmare: sic in provinciarum speciem redactam videam Daciam: Sic pontibus Histrum et Euphratem Superem, Similia plurima etc.

26. IMP. CAES. NERVA. TRAIAN. AVG. GERM. DACICVS. Das Haupt mit dem Lorbeerkranze.

P. M. TR. P. COS. V. P. P. Der Imperator auf dem vierspännigen Triumphwagen, in der Rechten einen Zweig, in der Linken einen Scepter haltend. AV. M. C.

27. Eine gleiche, aber der im Feldherrnmantel stehende Imperator, welcher in der Rechten eine Lanze, in der Linken ein Parazonium (kurzes Schwert) hält, wird von der daneben befindlichen Victoria gekrönt. AR. M. C.

28. Dieselbe Münze, aber die Siegesgöttin tritt auf das Vordertheil eines Schiffes und hält in der Rechten einen Lorbeer, in der Linken eine Palme. AR. M. C.

29. Dieselbe, aber der vorwärts schreitende Kriegsgott Mars, in der Rechten eine Lanze, in der Linken ein Tropäum über der Schulter. AR. M. C.

30. Dieselbe, aber eine weibliche Figur sitzt trauernd auf einem dacischen Schilde; darunter der gebogene vaterländische Säbel. AR. M. C.

31. Dieselbe, aber die nämliche weibliche Figur sitzt trauernd neben einem Tropäum. AR. M. C.

Auch diese Münzen, deren verschiedenartiger Typus auf die dacischen Kriege und vorläufig errungenen kleinern Siege anspielt, gehören diesem Jahre an, indem sich aus dem vorigen Jahre gleiche silberne und goldene Stücke, blos mit veränderter Zahl des Consulats, finden. Auf der Kehrseite der Münzen, welche darnach geschlagen wurden, und in der Folge vorkommen, fehlt der Titel des Optimi Principis niemals. Die Münze 26 wurde auf Trajan's ersten dacischen Triumphzug, den er mit dem Lorbeerkranz und Consularscepter in Händen feierte, geschlagen, entweder zu Ehren dieses Consulates, das er damals bekleidete, oder wenigstens bald darauf zum Andenken desselben [1]). Die weiter unten vorkommende Münze Nr. 84 mit dem blossen Lorbeer oder Baumzweig in der Rechten bezieht sich nothwendig auf den von der Consularwürde getrennten zweiten dacischen Triumphzug.

V. C. 858. P. C. 105.

TR. P. VIII. IX COS. V. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. IIII.

Tib. Julio Candido II. A. Quadrato II. Cos.

Unfehlbar beginnt in diesem Jahre auf der Vorderseite die Umschrift des Kaisers dedicationsmässig, und auf der Avers der Titel: Optimus Princeps, welcher ihm von dem Senate früher schon, wie bereits erwähnt, ertheilt sein mag, aber jetzt auf den Münzen vorkommt. — Während der Kaiser im Felde gegen den Feind die rühmlichsten Thaten verrichtete, und ihn der grossartige Bau der Donaubrücke vollauf beschäftigte, scheint man auch in Rom und im Senate gewetteifert zu haben, dem hochgefeierten Fürsten zu huldigen, und seine Grossthaten nicht nur anzuerkennen und zu verherrlichen, sondern auch durch den sinnig gewählten Stämpel auf dem allgemein gangbaren Gelde zu verewigen. Es gibt eine fast unübersehbare Anzahl von Prägen und Beischriften dieser Art von broncenen Münzen, mit den Siegeln S. C. (Senatus Consulto), welche auf Befehl und

[1]) Fabretti de Columna Trajani IX. 309.

unter Aufsicht des Senats geschlagen wurden, und welche sich ebenso durch Geschmack und Eleganz der Sculptur, als durch edle Kürze und Klarheit der Aufschrift auszeichnen.

Nachdem die steinerne Brücke über den Isterstrom ausgebaut, auch schon ein Präfect des Donauufers und ein Curator der Brücke angeordnet worden war [1]), rückte Trajan mit seinen Legionen hinein nach Dacien, schlug in blutigen Treffen auf allen Seiten den Feind, und eroberte siegreich das ganze Königreich. Nach dem Verluste der Residenz und seines Reiches stürzte sich Decebalus in sein eigenes Schwert [1]). Die unter der Strell und in Berghöhlen verborgenen königlichen Schätze und Kostbarkeiten wurden entdeckt und erbeutet.

(Fortsetzung folgt.)

[1]) J. Seiverti inscript. N. LXXV.

M. PAPIRIO. M. F. COR.
PRAEF. COH. I. PAN.
IN DACIA. PRAEF.
RIPAE TIBISSI. DANV
BII CVRATORI. PON
TIS. AVG. IN. MOESIA.
II. VIRO. POP. PIRBSQ
VLPIA. TRAIAN.
SAR. PASR. H. M. P.

[1]) Auf der Trajansäule, nur 309 nach F. Alphonso Ciacono, erscheint Decebalus in der verzweifelten Lage, wo er, sich auf das linke Knie niederlassend, die rechte Hand mit einem gegen die Brust gekehrten Dolche hoch erhebt, im Momente sich zu entleiben.

Archäologische Notizen.

Über ein Elfenbeinschnitzwerk im Chorherrnstifte zu Klosterneuburg.

Unter den im Museum des Chorherrenstiftes zu Klosterneuburg aufbewahrten Elfenbeinschnitzwerken ist auch eine Tafel mit der Darstellung des Todes Mariens, welche in Bezug auf die Bestimmung des Zeitpunktes ihrer Entstehung schon wiederholt zu verschiedenen, sich widersprechenden Ansichten Veranlassung gab. Wir bringen in Fig. 1 eine Abbildung dieses interessanten Schnitzwerkes in seiner natürlichen Grösse.

In wesentlicher Übereinstimmung mit der Schilderung des Hinscheidens Maria's in den Apokryphen sieht man Maria umgeben von sämmtlichen Aposteln auf einem hohen, von dünnen Säulen getragenen Bette straff ausgestreckt liegen; die Hände sind über die Brust gelegt und in den Gesichtszügen Friede und Verklärung ausgeprägt. Zunächst dem Kopfe Mariens stehen sieben Apostel und zwar vorne Petrus, welcher das Rauchfass schwingt; zu den Füssen erblickt man die übrigen Apostel, von denen der unmittelbar am Bette stehende Johannes ist und mit seinen Händen die Füsse des Leichnams berührt. Gegen die Mitte des Bettes zu steht Christus, mit beiden Händen die Seele Mariens in Form eines Wickelkindes emporhaltend und, um das Kind als weibliche Gestalt zu kennzeichnen, ist der Kopf nach rückwärts zu mit einem Tuche bedeckt. Über der ganzen Gruppe schweben zwei Engel, von denen der eine einen Schleier und der andere gleichfalls eine Kindesgestalt, die der von Christus emporgehaltenen ganz ähnlich ist, in den Armen hält und gleichsam die aus Händen Christi empfangene Seele in den Himmel trägt.

Als charakteristische Merkmale der ganzen Darstellung heben wir Folgendes hervor: Maria liegt in gewöhnlicher weiblicher Kleidung und nicht zugedeckt im Bette, der Leichnam weist auf eine hohe schlanke Gestalt und der Gesichtsausdruck auf eine schon in Jahren vorgerückte Frau hin. Christus, welcher mit einem der römischen Toga ähnlichen Oberkleide angethan ist, hat in seiner ganzen Kopf- und Gesichtsbildung orientalischen Typus und eine hohe schlanke Figur. Die Figuren der Apostel sind dagegen kurz und gedrungen und stellen durchgehends bejahrte Männer dar. Auch die Köpfe der Apostel weisen auf orientalische Abkunft hin; ihre Bekleidung besteht aus weiten, langen und reichgefalteten Oberkleidern und an den Füssen aus Sandalen; das Kopfhaar ist wie bei Mönchen kranzförmig um die Stirne gelegt. Die beiden Engeln in Gestalt von Jünglingen tragen ebenfalls lange Oberkleider und Sandalen an den Füssen. Die Köpfe sämmtlicher Figuren sind nimbirt. Was die künstlerische Durchbildung des Schnitzwerkes anbelangt, so begegnen wir darin vorwiegend einem bestimmten Festhalten an älteren conventionellen Formen, die Körperbewegungen, wie namentlich jene des Johannes, sind streng schematisch und erinnern an zahlreiche ähnliche Bilder des frühen Mittelalters, ebenso hat der Faltenwurf in den Gewändern noch die starren und steifen Linien jener Kunstperiode, in welcher der Formensinn der Künstler an feste Vorbilder und Regeln gebunden war. Von einer freien, selbstständigen Gestaltungskraft und einer feinen künstlerischen Empfindung ist hier nicht die Rede, nur die Technik ist ungewöhnlich fein und ausgebildet.

Um nun die Frage des wahrscheinlichen Zeitpunktes der Entstehung dieses Kunstwerkes beantworten zu können, wollen wir vorerst versuchen, festzustellen, inwieferne die Vorstellung des Todes Mariens mit der ältesten Legende übereinstimmt. Jacobus a Voragine, der die Erzählungen der apokryphischen Evangelien mit dem verflochten hat, was er bei den apostolischen Vätern und dem Dionysius Areopagita in den Homilien der Kirchenlehrer und bei den Chronisten gefunden hat, gibt im Wesentlichen folgende Schilderung des Todes Mariens [2]):

Nachdem Maria noch viele Jahre nach dem Kreuzestode Christi ein Haus in der Nähe des Berges Zion bewohnt und ihr Leben mit Fasten und Beten zugebracht hatte, brannte eines Tages ihr Herz vor Begierde, ihren Sohn zu sehen. Da erschien ihr ein leuchtender Engel mit einem Zweige des Palmbaumes des Paradieses und verkündigte ihr die Stunde des Heimganges. Maria neigte sich demüthig und erbat sich die dreifache Vergünstigung, dass Jesus Christus zu ihrem Tode komme, dass die Apostel zugegen seien, und dass sie keine bösen Geister sehe. Der Engel verschwand und liess die Palme zurück, deren grüne Blätter wie der Morgenstern flimmerten. Maria legte sich aber zu Bette, um dort bis zum Begräbnisse zu bleiben. In demselben Augenblicke wurde der Evangelist Johannes, welcher in Ephesus dem Volke predigte, unter gewaltigem Donner vor aller Leute Augen von einer Wolke emporgehoben und nach Jerusalem gebracht, wo er sogleich in Mariens Haus eintrat. Hier belehrte ihn Maria, was ihm und den übrigen Aposteln bevorstehe und gab ihm die Weisung, sowie es der Engel befohlen, den Palmzweig der Leiche voranzutragen. In gleicher Weise waren alle übrigen Apostel herbeigebracht und Johannes sagte ihnen, dass die Mutter des Herrn heimgehen werde. — Die Apostel schaarten sich um das Bett, St. Petrus zu Häupten, St. Johannes zu Füssen, die anderen Apostel rings um das Lager. Auch viele Fromme waren zugegen. Maria hatte das Sterbekleid an, Lampen brannten, die Apostel hatten Kerzen in den Händen und sangen Hymnen. — Um die dritte Stunde der Nacht

[2]) Vergl. hierüber auch die in diesem Hefte enthaltenen Vorträge des Dr. Lehner: Über die älteste Entwicklung des Mariencultus, S. 125.

bebte die Erde. Ein süsser, berauschender Wohlgeruch erfüllte das Gemach. Alle Anwesenden, mit Ausnahme der Apostel und der drei heiligen Frauen, welche Kerzen hielten, versanken in einen tiefen Schlummer. Da erschien Christus der Herr mit allen himmlischen



(Fig. 1.)

Heerschaaren, mit den Propheten, Martyrern, Bekennern und Jungfrauen, alle lobsingend. Und als sie verschied, nahm Christus ihre Seele liebevoll in seine Arme. Alsbald umgaben Rosen und Lilien die Seele und begleiteten sie in den Himmel.

Vergleichen wir den Inhalt der Legende mit der Vorstellung auf der Klosterneuburger Elfenbeintafel, so werden wir finden, dass die wesentlichsten Momente der ersteren berücksichtigt sind und nur der Palmzweig, sowie die reiche Schaar von Propheten, Martyrern Jungfrauen u. s. w., letztere wahrscheinlich mit Rücksicht auf den beschränkten Raum, nicht abgebildet sind. Es stimmt in dieser Beziehung unsere Darstellungsweise mit einem in's XI. Jahrhundert fallenden Elfenbeinschnitzwerke auf dem Deckel eines Evangeliariums in der Bibliothek zu München (Kugler, Kl. Schriften, I, 80), ferners mit einer dem Anfange des XIV. Jahrhunderts angehörenden Miniatur in dem Passionale der Äbtissin Kunigunde zu Prag (Mittheilungen V, 82), und einer prachtvollen Sculptur des XIII. Jahrhunderts in dem Tympanon eines Portales des Strassburger Domes u. a. mehr überein, wogegen es auch nicht an Abbildungen fehlt, in denen die ganze reiche Scenerie der Legende angedeutet ist, wie auf einer Sculptur an der nördlichen Seite der Kathedrale zu Paris und auf einem kostbaren Reliquiarium des XV. Jahrhunderts in dem Domschatze zu Gran. (Jahrbuch der k. k. Central-Commission, III, 23). Ebenso kommt die Palme am Todtenbette Mariens bei der Darstellung an dem Kirchenportale der Südseite des Freiburger Münsters vor und in diesem Falle ist sie in den Händen des Apostels Johannes. Über das XV. Jahrhundert hinaus kömmt die Darstellung des Todes Mariens in der hier geschilderten und dem Wortlaute der apokryphen Evangelien entsprechenden Weise nur in sehr seltenen Fällen vor. Der Legendenstoff verliert seine Macht und Bedeutung, an die Stelle der älteren symbolischen Anordnung tritt allmählich eine freiere Behandlung und neue Motive werden in die Darstellung aufgenommen. Bald wird die Jungfrau so vorgestellt, als bereite sie sich zum Tode vor, indem sie mit Lesen und Beten beschäftigt ist, bald hört sie die Messe oder kniet am Boden. Der Leichnam Mariens ist mit kostbaren Stoffen bekleidet, ihr Antlitz trägt die Züge eines schönen jungen Mädchens. Vom Todtenbette verschwindet die Gestalt Christi mit dem Kindlein am Arme und an die Stelle dieses Motives erblickt man auf Gemälden Christus über dem Sterbebette in den Himmel die emporschwebende Madonna mit ausgebreiteten Armen empfangend. Und je weiter wir uns von dem Mittelalter ent-

fernen, desto seltener werden überhaupt die Darstellungen von dem Tode Mariens und es wird die Darstellung der Himmelfahrt Maria's ein Lieblingsgegenstand der Abbildung. Selbstverständlich gilt diess nur von der kirchlichen Kunst des Abendlandes. Die neugriechischen Künstler haben an dem Tode Mariens bis heute festgehalten, weil diess das Hauptfest des griechischen Ritus bildet, während bei uns das Fest Maria-Himmelfahrt gefeiert wird.

Wenn wir nun hiermit dargethan haben, dass die Darstellung des Klosterneuburger Schnitzwerkes aus einer strengen Auffassung des mittelalterlichen Legendenstoffes hervorgegangen ist, so haben wir damit zugleich einen festen Stützpunkt für die Kunstepoche im Allgemeinen gewonnen. Aus Einzelnheiten der Darstellung, wie z. B. aus der Abbildung der Seele Mariens als Wickelkind und aus den kurzen gedrungenen Gestalten der Apostel, dann aus der Bekleidung der Figuren, und dem Festhalten der Körperbewegungen an gewissen conventionellen Formen ist es nicht unwahrscheinlich, dass das Schnitzwerk in der ersten Hälfte des Mittelalters und zwar etwa im XIII. Jahrhundert entstanden ist. Indem wir uns nun bezüglich der Chronologie dieser Sculptur zu einer bestimmten Ansicht bekannt haben, können wir nicht unerwähnt lassen, dass von sachkundiger Seite einerseits die Meinung ausgesprochen wurde, dass das Klosterneuburger Schnitzwerk eine neugriechische Arbeit sei, während andererseits dasselbe für eine aus neuerer Zeit stammende Copie eines nach älteren Motiven gearbeiteten Originales gehalten wird. Dass jedenfalls Zweifel über den Zeitpunkt der Anfertigung dieses Schnitzwerkes bestehen, geht übrigens schon aus dem Kataloge über die im November 1850 abgehaltene Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines hervor, in welchem — wohl nicht ohne Absicht — bei diesem Schnitzwerke das chronologische Merkmal weggeblieben ist. Insolange jedoch diese Bedenken nicht wissenschaftlich und überzeugend begründet werden, sei es uns gestattet, die eben ausgesprochene Ansicht aufrecht zu erhalten. K. Weiss.

Funde bei Gran.

In den Braunkohlenwerken des Herrn Drasche zu Dorogh bei Gran wurde im Jänner d. J. ein sonderbarer Fund gemacht, welcher durch die gefällige Vermittlung des Herrn Drasche zur Kenntniss der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale gebracht worden. An der nördlichen Lehne des Binderthales stiessen die Arbeiter bei der Versatzgewinnung auf das Gerippe eines Mannes mit seinem Pferde und zwar in einer Tiefe von vier Fuss unter dem Rasen, in einem mächtigen Lager von Flugsand, über welchen sich eine zwei Fuss dicke Humusschichte gebildet hat. Nach dem, von dem Herrn Bergverwalter Alois Nessl darüber aufgenommenen Befunde, scheint aus der Lage der Knochen und den Resten der Bewaffnung hervorzugehen, dass der Reiter zu Pferde sitzend — vielleicht durch einen Sturz umgekommen — verschüttet oder begraben wurde. Der Kopf desselben fand sich gegen Süden, das Gesicht gegen Osten gewendet, also auf der rechten Seite liegend, vor demselben der Pferdekopf. Der menschliche Schädel ist sehr gross und hat stark vorstehende Backenknochen, einen breiten Unterkiefer und die volle Anzahl Zähne; das Pferd war, nach den Knochen zu schliessen, ein hohes, kräftiges Thier.

Von der Ausstattung des Reiters fand man seinen Säbel mit der Spitze abwärts, im Boden steckend, vor der des Rosses: die Trense, den linken Steigbügel, ein einem solchen ähnliches nur kleineres Stück und zwei runde Beschlägstücke vom Geschirr.

Die Klinge des Säbels, 27½ Zoll lang, ist wenig gekrümmt, einschneidig, nur gegen die Spitze zu zweischneidig, eine starke Angel läuft in den Griff, an den es durch vier Nägel befestigt war. Der Griff war von Holz mit Beschlägen aus Silberblech; nur die letzteren sind noch erhalten, zwei Stücke, die unten in eine einfache Lilienform ausgehen, umgaben das obere abgerundete Ende, zwei andere, rund ausgezackte fassten die Seiten ein und waren auf das Holz mit feinen Kupferstiften befestigt; die Parirstange besteht aus Bronce; sie ist ganz klein, nur 3¼ Zoll lang, etwas abwärts gebogen und an jedem Ende mit einem runden, kreuzweise eingeschnittenen Knopfe versehen, aus einigen Spuren erkennt man, dass sie vergoldet war; sie schliesst sich an die Scheide an; diese bestand wahrscheinlich aus Leder, welches in der Erde zu Grunde ging, nur das Mundblech und ein Ring mit halbrundem zur Aufnahme des Gehängriemens bestimmten Ansatz, beide von Silber sind erhalten; sie waren ebenfalls mit kupfernen Nägeln an die Scheide befestigt. Die Trense mit Sperrstangen ist ganz einfach und von gewöhnlicher Art. Der eiserne Steigbügel zeigt eine auffallende Grösse, besonders ist er sehr hoch (5½ Zoll), das durch Nägel an die Seitentheile befestigte Trittstück ziemlich breit (2 Zoll), oben ist das breite Öhr zum Durchziehen des Steigriemens.

Von den beiden runden Beschlägblechen besteht das eine von 1¾ Zoll Durchmesser aus Silberblech und ist mit einer erhaben getriebenen vierblätterigen Blume, in deren Mitte sich ein erhöhter runder Butzen befindet, verziert; der Grund zwischen den Blättern zeigt Reste von Vergoldung. Das zweite kleinere Blech, ebenfalls aus Silber und vergoldet, hat ein dreiblättriges Ornament; an beiden sieht man noch die Nieten, mit welchen sie an die Riemen befestigt waren; ersteres besitzt überdiess ein kleines Öhr.

Ein sehr hohes Alter dürfte diesem Funde nicht zuzuschreiben sein; für eine Zeitbestimmung liegen wohl nur wenige Anhaltspunkte vor, doch geht aus dem Charakter des Säbelgriffes und der Ornamente auf den Beschlägplättchen hervor, dass diese Gegenstände der neueren Zeit, etwa der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, vielleicht sogar erst dem XVII. Jahrhundert angehören. Die Säbelklinge zeigt genau dieselbe Form und Länge, wie die in der Nähe von St. Veit bei Wien im Jahre 1860 beim Bau der Verbindungsbahn der Süd- und Westbahn ausgegrabenen (beschrieben in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V. Bd., S. 301); auch die Beschläge zeigen eine verwandte Technik und Form mit dort gefundenen Gegenständen. Diese stammen eher, wie aus verschiedenen Umständen hervorgeht, vor der zweiten Belagerung Wiens durch die Türken 1683, oder von den 1704 und 1705 bei Meidling streifenden Kurutzen.

Ed. Freiherr v. Sacken.

Literarische Besprechungen.

* Nachträglich geben wir hier eine Übersicht des Anhanges zu dem grossen Werke über die Reichskleinodien des heil. römisch-deutschen Reiches, von Dr. Bock, worüber wir im Aprilhefte der „Mittheilungen" eine Anzeige gebracht haben. Dieser Anhang wird die Beschreibung und theilweise Abbildung nachfolgender Gegenstände enthalten:

A. Verschiedene seit 1794 in Verlust gerathene deutsche Reichskleinodien.

I. Ein Paar einfach verzierte Handschuhe. II. und III. Zwei Paar in Perlen und Gold gestickte Sandalen. IV. Ein Gürtel mit eingewirkten Schriftzügen. V. Ein Paar goldene Sporen. VI. Zwei vergoldete Armspangen mit eingeschmelzten figürlichen Darstellungen. VII. Das kaiserliche Schultertuch. VIII. Eine Kopfbedeckung in Form eines Cuculus. IX. Eine Stola mit eingewirkten Thierornamenten. X. Ein Cingulum aus Gold gewirkt. XI. Zwei einfache Reichsäpfel in vergoldetem Silber. XII. Die Krönungsringe. XIII. Ein goldenes Rauchfass.

B. Integrirende Theile des böhmischen Krönungsornates.

I. Scepter Kaiser Rudolph's II., XVI. Jahrhundert. II. Reichsapfel Rudolph's II. III. Das Schwert des heil. Wenzel (ducis Boho-

miae). IV. Dessen Helm und Panzerhemd. V. Die zwei pyxides „ad ungendos reges". VI. Die Emporcapelle von St. Veit. Aufbewahrungsort der böhmischen Kroninsignien.

C. Kleinodienstücke, zur Vervollständigung der ungarischen Krönungs-Pontificalien.

I. Das Schwert König Stephan's des Heiligen. II. Das apostolische Kreuz von Ungarn. III. Das Krönungsschwert aus den Tagen des Matthias Corvinus. IV. Königliche Krone, gefunden auf der Margarethen-Insel. V. Die Grabeskrone Bela's. VI. Eiserne Truhe zur Aufbewahrung des ungarischen Kronschatzes. VII. Der Becher Matthias Corvinus. VIII. Fundort der ungarischen Kroninsignien bei Orsova.

D. Insignien, die sich im Kronschatze zu Monza noch vorfinden.

I. Das Vas lustrale. X. Jahrhundert. II. Der Fächer der Königin Theodolinde, VII. Jahrhundert. III. Der Kamm derselben. IV. Das Brustkreuz des Königs Adolph. V. Gallina cum pullis suis Flaviae Theodolindae. VI. Ablationskelch.

E. Abbildung und Beschreibung hervorragender Kleinodien, welche sich noch gegenwärtig in den Porphyrsärgen der normännischen Könige und der hohenstaufischen Kaiser im Dome zu Palermo befinden.

F. Liturgische Geräthe und Gefässe, ehemals in Gebrauch bei dem Krönungs-Pontificalamte und heute noch vorfindlich im Schatze des Münsters zu Aachen.

I. Palla altaris, ein in Goldblech getriebenes Antependium des Krönungsaltares mit figürlichen Darstellungen, XI. Jahrhunderts. II. Scrinium B. M. V., grosser Reliquienschrein als Aufsatz des Krönungsaltares, XIII. Jahrhundert. III. Evangelienstuhl (ambo), ein Werk Heinrich's II. IV. Evangeliencodex mit reich in Gold gearbeitetem Einbande, XI. Jahrhundert. V. Der Kronleuchter Kaiser Friederich's Barbarossa, XII. Jahrhundert. VI. Eine mit eingeschmelzten und ciselirten Beschlägen verzierte Truhe (area), ehemals enthaltend die metallischen Kleinodien, XIII. Jahrhundert. VII. Krönungsstuhl in Form einer Kathedra, aus Marmorstücken zusammengefügt (sedes regni). VIII. und IX. Zwei Ansichten des grossen Reliquienschreines, enthaltend die Gebeine Karl's des Grossen, XII. Jahrhundert. X. In Silber getriebenes Brustbild Karl's des Grossen, enthält als Reliquiar dessen Cranium, XIV. Jahrhundert. XI. Crux Lotharii, Vortragekreuz des XI. Jahrhunderts. XII. Vas lustrale, in Elfenbein geschnitzt, XI. Jahrhundert. XIII. Messkännchen in Form von ministrirenden Engeln, XIV. Jahrhundert. XIV. Aquamanile, ein griechisches Giesskännchen des XII. Jahrhunderts. XV. Manutergium zum Abtrocknen der Hände, Beginn des XVI. Jahrhunderts.

* Aus **München** wird berichtet, dass jene schwäbische Bilderhandschrift, welche bei der Versammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumskunde im Jahre 1860 so grosses Interesse erregt hat, in kürzester Zeit zur Veröffentlichung gelangen wird. Herr von **Rettberg** hat es übernommen, den cultur- und kunstgeschichtlichen Text zu dieser Publication zu schreiben. Die Handschrift umfasst im Ganzen 65 Blätter, doch werden sehr viele davon nur beschrieben, während ein Theil der Zeichnungen zu Doppelblättern miteinander vereinigt erscheinen wird. Letztere sind mit der Feder gewandt und lebensvoll leicht und frei ausgeführt, verrathen aber verschiedene Hände. Was die dargestellten Gegenstände, das Costüm und den Styl betrifft, so soll die Handschrift aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts herrühren. Das Werk wird wahrscheinlich unter dem Titel: „Buch des mittelalterlichen Burgherrn" in die Kunstliteratur eingeführt werden. Eine kurze Angabe seines Inhaltes dürfte seine Bedeutung darthun. Schon das Titelblatt mit einer Landschaft, worin Fechter und Gaukler ihr Wesen treiben, bietet in einem bisher unbekannten Wappen (blau mit goldenem Baumstamm, der in drei gabelförmig gestellten Zweige endigt) ein Räthsel für die historische Forschung; die sieben folgenden Blätter sind den Planetengöttern und den unter ihrem Einflusse stehenden menschlichen Beschäftigungen und Vorgängen auf der Erde gewidmet; ein darauf bezüglicher Reimtext füllt den Raum links neben jedem einzelnen Bilde. Dem Saturn hat der Künstler die Narrenkappe auf's Haupt gesetzt und eine Fahne mit dem Bilde des Drachen in die Hand gegeben, unter seinem Schutze gedeiht der Ackerbau, das Viehschlachten, die Gefangennehmung und Einkerkerung der Verbrecher; ein Fürstenhut schmückt das Haupt Jupiters, ein Lamm die Fahne, die er hält, unter seinem Bilde sehen wir den Gelehrten und den Richter in Thätigkeit, es wird mit der Armbrust geschossen, die Falkenjagd und die Hirschjagd ausgeübt, Mars trägt die Königskrone, unter ihm entfalten sich die Greuel des Krieges, Häuser werden angezündet, Herden fortgetrieben, ein Pilger erschlagen, Raub und Mord in einer Stube vollführt. Sol erscheint mit Kaiserkrone, Scepter und Fahne, in der Landschaft darunter erlustigt man sich mit allerlei Spiel, und drei Musikanten mit eigenthümlich gestalteten Blasinstrumenten spielen einer Gesellschaft auf, die an einem Tische sitzt. Venus, mit der Reifenkrone geschmückt, eine barock-reizende Gestalt jagt auf reichbeschirrtem Rosse einher, während unter ihr Tanz und Kartenspiel, Musik und Liebesscenen, ein Brautzug und ein Brautbad dargestellt sind. Den Mercur hat der Künstler humoristisch als alten Philister aufgefasst, wie er auf schwerfälligem Pferde einhertrabt, eine Fahne mit dem Bilde des Fuchses in der Hand; er beherrscht das Reich der mechanischen und bildenden Künste, die durch den Maler, der an einem Marienbilde arbeitet, den Bildschnitzer und Gefässarbeiter, eine Schule, wo unterrichtet wird, und den Mechaniker in seiner Werkstätte vertreten sind. Luna, eine feine weibliche Figur, mit lang herabwallendem Haar, blumenbekränzt, sitzt anmuthig hingeschmiegt auf langsam schreitendem Zelter, als Beschützerin der Jagd, des Fischfanges und der Müllerei, die unter ihr in der Landschaft neben Badenden und allerlei Jahrmarksscenen dargestellt sind.

Die übrigen Blätter zeigen die merkwürdige Abbildung eines Badhauses mit Badenden; eine mitten im Wasser stehende Burg mit Zugbrücke und vielen Männern und Frauen, die theils in einem Kahne sitzend, theils am Ufer zerstreut sich mit Enten- und Fischfang erlustigen; den Hofraum eines Schlosses mit allerlei Beschäftigten und Liebesgarten; die Vorbereitung zu einem Turnier mit Stechhelmen und Krönigen (stumpfen Lanzen, die statt der Spitzen Kronenansätze haben); den Beginn eines Scharfrennens, bei welchem die Kämpfenden mit Sturmhauben (sogen. Schelern oder Salades), Speren und kleinen Schilden gerüstet sind, und ein Wettrennen; ferner eine reiche Landschaft mit Hetzjagd, eine andere mit Bergwerk und dem Überfall einer Räuberbande im Vordergrunde; Abtreiböfen mit Doppelgebläse, Pochwerk, Giesserei, Stampfwerk, Ramme oder Hoie; Modelle von schwerem Geschütz und Belagerungswerkzeug, Heereszug von Fussknechten und Reitern, Feldlager; Vorrichtungen zum Klettern, ein Spinnrad älterer Form noch ohne Tretrad in perspectivischer Zeichnung; ausserdem Hausrecepte, Vorschriften für einen Büchsenmeister, Bemerkungen über Münzen, Werthtafel für Gold und Silber, endlich wiederholt das Titelwappen; hier jedoch statt des Stechhelmes oder des um diese Zeit ebenfalls oft vorkommenden Gitterhelmes mit einer Schelern, was als eine für Heraldiker höchst interessante Erscheinung zu betrachten ist. Kurz es bietet diese merkwürdige Bilderhandschrift einen solchen Reichthum an Gegenständen des damaligen, sowohl friedlichen als kriegerischen Cultur- und Sittenlebens aller Stände und Classen des Volkes, dass der Herausgeber eine schwierige und vielleicht langwierige, aber auch dankenswerthe Arbeit findet und der Wunsch einer durch treue Wiedergabe der Zeichnungen wie durch möglichst erschöpfende Gründlichkeit der Erklärung gleich ausgezeichneten Veröffentlichung nahe liegt.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

Nº 6. VII. Jahrgang. Juni 1862.

Der baierische Illuminist Berthold Furtmeyr, sein Leben und seine Werke.

Von Dr. J. Sighart.

Soviel mir bekannt ist, war es zuerst im deutschen Kunstblatt (Jahrgang 1847), dass Herr Dr. Förster in München Nachricht gab über die Miniaturen des bisher unbekannten Berthold Furtmeyr, welche sich in der Sammlung des Fürsten Wallerstein zu Maihingen bei Nördlingen befinden. Bald darauf hat er in der Geschichte der deutschen Kunst (II, 254) jene köstlichen Gemälde noch ausführlicher besprochen und auch zwei in Kupferstich mitgetheilt. Endlich hat derselbe Forscher in seinem Prachtwerke: „Denkmale der deutschen Kunst" (Bd. III), auch über das Missale berichtet, das, von demselben Meister stammend, jetzt in der Münchner Hofbibliothek aufbewahrt wird, und auch aus diesem Buche ein Bild, das zum Frohnleichnamsfeste, in hoher Vollendung beigefügt.

Auf diese Anregung hin hat Waagen im deutschen Kunstblatt (1854) gleichfalls die Maihinger Miniaturen und ihr Verhältniss zu alten Holzschnitten besprochen, ebenso K. Becker (Kunstblatt 1853) und A. Müller (ebendort Seite 171).

In neuester Zeit hat der uns leider zu früh entrissene Dr. Weingärtner in den „Mittheilungen" (Jahrg. VI. October) abermals die Forschung auf diesen Meister Berthold Furtmeyr [1]) gelenkt und freilich ohne Waagen's Kritik und ohne das Missale zu kennen, wiederum den Werth und die Originalität der Malereien dieses Illuministen besprochen. So ist wenigstens die Aufmerksamkeit der Forscher auf diesen reichbegabten und vielbeschäftigten baierischen Maler seit längerer Zeit schon hingelenkt worden.

Aber noch sind viele Dunkel zu zerstreuen, die sich um den Namen dieses Meisters angelagert haben. Über das Leben des Berthold Furtmeyr haben wir bisher nicht den geringsten Aufschluss. Wir wussten nicht, ob er in Regensburg, München oder Salzburg gelebt, über welchen Zeitraum seine Kunstthätigkeit sich erstreckt, wir wissen nicht die Zahl seiner Werke, die sich erhalten haben. Ja, selbst in den Berichten über die bisher bekannt gewordenen Werke ist viel Unrichtiges, Schiefes mitgelaufen, man hat die Bücher unrichtig benannt, verschiedene Werke zusammengeworfen, die Theile derselben unrichtig angegeben, viele Bilder gar nicht zu erklären vermocht und, so wie es bei Anfangsstudien zu gehen pflegt, viele Unklarheit und Verwirrung hervorgerufen.

Da ich Gelegenheit und Beruf hatte, alle bisher bekannten Werke dieses Meisters genau zu studiren und da mir auch archivalische Forschungen zugänglich waren, wodurch sich auch einiges Licht über das Leben des Meisters ergab, so erlaube ich mir das Resultat meiner eingehenden Untersuchungen über den grossen süddeutschen Meister hier mitzutheilen. Abgesehen davon, dass hiedurch die deutsche Kunstgeschichte überhaupt bereichert wird, möchte in diesen Blättern besonders der Platz für einen solchen Bericht sein, da Furtmeyr seine köstlichsten Bilder für eine österreichische Prinzessin geschaffen hat, die einem Fürsten Baierns sich vermählte, dann aber auch, weil er sein grossartigstes Werk, das grosse fünfbändige Missale, vielleicht das herrlichste in Deutschland, für die Kirche und den Erzbischof von Salzburg ausgeführt hat. Der Meister hat also gewiss für Österreich eben so viel Interesse, als für Baiern.

Blicken wir zuerst auf das Leben unseres Meisters. In den von ihm illustrirten Büchern finden wir nur die kurze Angabe seines Namens und Standes. Nämlich im I. Bande der heil. Schrift des alten Bundes, die in Maihingen aufbe-

[1]) Die Schreibweise des Namens ist bei Furtmeyr und in den Urkunden selbst schwankend. Man nahm es im Mittelalter nicht so genau.

wahrt wird, heisst es am Untertheile des Titelblattes, wo der Herzog Baierns und die österreichische Prinzessin vor Maria knien:

> Durch eren der Keuschen mayd
> ist das werk berait
> anno dom. MCCCCLXX per manus
> perchtoldi Furtmeyr ylumminystae.

Noch kürzer ist die Inschrift, welche am Ende des Missale zu finden ist. Dort heisst es: Per manus Perchtoldi Furtmeyr Illuministae. 1481.

Aus diesen Angaben können wir nur die Kenntniss gewinnen, dass der Meister Berthold Furtmeyr geheissen, ein Illuminist in der Malerzunft gewesen und zwischen 1470 und 1481 gelebt habe. Durch eine zweite Inschrift der heil. Schrift in Maihingen wurde ich auf den Wohnort des Meisters aufmerksam. Es heisst dort nämlich am Schlusse des ersten Theiles: Explicit vetus testamentum per georgium rorer de ratispona. Es war mir wahrscheinlich, dass, da der Schreiber Georg Rorer sich als Regensburger bezeichnet, auch der Illuminist des Buches sich in jener Stadt befunden habe. Ich liess also Nachforschungen anstellen und es fanden sich in den städtischen Urkunden von Regensburg wirklich die verlangten Aufschlüsse.

Es erscheint dort öfters unser Furtmeyr. Bald heisst er Perchtold, bald Bernhard, welche Namen der Meister selbst für identisch gehalten haben muss. Er besass im Jahre 1477 ein Haus in der Walhen- (Waller-) Strasse, das noch jetzt steht (Zinngiesser Weschke?) und das er seinem Schwager Leonhard Rainer aus Regensburg abgekauft hatte. Im Jahre 1487 verschrieb er aus diesem Hause einen Zins. In den Jahren 1493 und 1496 zinsete er aus diesem Hause noch an die Stadt 4 Pfennige. Noch 1501 muss er gelebt haben, da damals Hanns Heunsperg aus Passau als Bürger aufgenommen wurde, der ein Eidam Berthold des Illuminirers genannt wird[1]).

Aus diesen Angaben geht also zur Genüge hervor, dass Berthold Furtmeyr in Regensburg gelebt, dort Bürger gewesen, dass er ein schönes Haus besessen und schon einen bedeutenden Namen gehabt, da man ihn den Berthold den Illuminirer geradezu nannte. Er hat also in Regensburg zwischen 1477 und 1501 gelebt und eine Tochter gehabt, die er dem Hanns Heunsberg zur Frau gab. Ohne Zweifel hat er auch hier in Regensburg die Bücher, welche bei ihm bestellt wurden, von Fürsten und Kirchen, mit Gemälden geschmückt. Georg Rorer in Regensburg scheint sie meist geschrieben zu haben, worauf sie Berchtold illuminirte.

So viel erhellt also aus den amtlichen Urkunden. Alles andere muss aus den Werken des trefflichen Meisters erholt werden.

[1]) Gefällige Mittheilungen der Herren Karl Primbs und Hauptmann Weininger in Regensburg.

Welches sind nun die Malereien, die uns von diesem Meister Furtmeyr bekannt geworden, oder die ihm zugeschrieben werden?

Wir halten uns bei der Aufzählung der von ihm illuminirten Bücher an die muthmassliche Aufeinanderfolge in der Zeit.

1. Der Arbeit und den Trachten nach scheint mir die sogenannte Weltchronik, welche im genannten fürstlichen Schlosse zu Maihingen, einem alten Brigittinerkloster, aufbewahrt wird, weitaus an Alter voranzustehen. Ich muss übrigens bemerken, dass man dieses Werk bisher wohl mit Unrecht zu den beiden andern Folianten des alten Testamentes geradezu hinzugefügt hat. Es ist ein Werk, das eigentlich für sich besteht und wirklich eine mittelalterliche Weltchronik sein soll, nämlich eine poetische Geschichte der Erlösung, die von der Schöpfung beginnt, die Hauptacte des alten Testamentes als Vorbereitungen des neuen Bundes schildert, dann mit Aufnahme des ganzen Legendenstoffes die Geschichte des Erlösers behandelt, sein Leben, Leiden und Sterben, bis zum Tode Mariens! Alles in gereimte deutsche Verse gefasst. Wir haben also durchaus nicht etwa eine Bibel vor uns, sondern eine Art Messiade, ein Marienleben mit ihren Vorgebilden im alten Testamente, wie das Mittelalter mehrere geschaffen hat.

Auf dem ersten Blatt erscheint Maria mit dem göttlichen Kinde. Darunter knien der Herzog und die Herzogin als Votanten mit dem baierischen und österreichischen Wappen. Auf dem zweiten Blatte erscheint eine hohe Frau einem sitzenden Schreiber und spricht:

Gott grüss Euch Her Bernhard!

Worauf er antwortet:

Gott Genad, lieb Frau zart!

Es ist wahrscheinlich hier jene Legende gemeint, wo Maria dem heil. Bernhard erscheint und ihm eine schwierige Stelle der Schrift über ihre Würde erklärt. Bernhard als einer der Hauptverehrer und Prediger der Gottesmutter eröffnet also gleichsam das grosse Lied zu ihrer Verherrlichung, ja er wird vielleicht gar als Dichter des Ganzen angenommen.

Darauf folgen die Bilder aus dem alten und neuen Testamente. Wir sehen die Schöpfung, den Moses als Befreier aus Ägypten, dann besonders viele apokryphische Scenen aus dem Leben Jesu, wie Maria im Tempel heilige Gewänder webt, wie die Thiere knien beim Vorüberzuge der heil. Familie nach Ägypten, wie das Kind des Räubers vom Aussatz geheilt wird, nachdem es im Badewasser des Kindes Jesus gewaschen worden. Auch die Scene, wie das Kind Jesus Vögel aus Thon formt, dann anhaucht und sie so belebt, ist vorgestellt. Daran schliessen sich alle Wunder und die Scenen des Leidens Jesu. —

Was den Charakter dieser Miniaturen der Weltchronik betrifft, so sind sie sehr verschieden von den übrigen des Meisters Berthold. Sie sind viel roher gemalt als die

anderen, ganz in oberdeutscher Manier, mit grellrothem Fleischtone und aufgesetzten weissen Lichtern. Die Trachten der Personen deuten gleichfalls auf eine frühere Zeit. Da kommen noch durchaus die Röcke mit Zaddelärmeln vor, die Ritter (Moses) haben Kettenpanzer und dazu den Eisenhut, der die Gestalt der Judenhüte hat, um sie als Juden kenntlich zu machen.

Das Alles kam wohl zur Zeit des Furtmeyr nicht mehr vor. Ich kann daher nicht glauben, dass dieses Buch selbst von unserem Furtmeyr illuminirt sei. Entweder ist es ein älteres Werk, zu dem nur das erste Blatt mit den Fürstenbildern und Wappen hinzugesetzt worden (das ist meine Ansicht, da man die spätere Einfügung der Wappen selbst erkennt), oder es ist die blosse Copie eines älteren Marienlebens, die durch einen mittelmässigen Gesellen ausgeführt worden. Wir haben auch gar kein Zeugniss dafür, dass diese Bilder gleichfalls von Furtmeyr stammen, er nennt sich selbst darin nicht. Nur weil vorne jenes Fürstenpaar mit dem Marienbilde gleichfalls erscheint, wie in den beiden andern Bänden, und weil er dieses Blatt gemalt hat, pflegt man wohl in der Bibliothek zu Maihingen auch dieses Buch unter den Werken Furtmeyr's zu zeigen.

2. Die zwei Folianten, welche gleichfalls in Maihingen aufbewahrt werden, enthalten folgende Bücher des alten Testamentes: Die Genesis, die Propheten, die Bücher der Könige, die Psalmen, das Buch Ecclesiastes, das Buch Ecclesiasticus und das Hohelied, alle in lateinischer Übersetzung und mit den Vorreden des heil. Hieronymus.

Beide Bände sind mit prächtigen Initialen und Randverzierungen versehen. Die ersteren Bücher sind noch einfacher gehalten, die Miniaturen haben kleineren Umfang, sind nur als Randglossen behandelt, etwas realistisch, wenn auch sinnig und zierlich. So fährt beim Beginn das Schifflein der heil. Schriftsteller ab, der Wind (Mann) bläst mit dem Blasebalg in die Segel. Bei den Psalmen schlägt David die Harfe, während seine vier Hauptsänger im Liede ihn begleiten. Die Prophetien sind geschmückt mit den Bildern der Propheten, die ihr Märtyrthum bestehen oder ihre Schriften zeigen.

Einen neuen Aufschwung nimmt aber der Maler beim Beginn des Hohenliedes (Bd. II). Während bisher die Bildchen mehr Vignetten oder Holzschnitten gleichen, werden sie jetzt die Hauptsache, d. h. einunddreissig grössere Malereien folgen jetzt auf einander, wobei immer zwei eine Folioseite einnehmen. Sie schildern in wunderzarten Bildern den ganzen Verlauf des geheimnissvollen Liedes, auf fliegenden Zetteln sind die deutschen Inschriften beigegeben zur Erklärung. Das Verhältniss der beiden Liebenden ist ausserordentlich zart und rein aufgefasst, der Geliebte erscheint selbst oft mädchenhaft, so dass wir hier fast reine Schwesterliebe vor uns zu haben glauben, wie schon Dr. Förster bemerkt hat. Doch auf andern Bildern gleicht er wieder einem himmlischen Jüngling. Dass jede irdische Auffassung hier ferne zu halten und dagegen die Gottesliebe zur Kirche gemeint sei, beweisen die Nimben, die Heiligenscheine, welche um die Häupter beider Liebenden erglänzen. Die Erfindung der Bilder ist unendlich sinnig, die Ausführung aber so fein, sauber und zart, dass wir wenig Ähnliches aufzuweisen wüssten. Es ist ganz die Manier, welche man die niederrheinische zu nennen beliebt, diese Weichheit und Zartheit der langgezogenen Figuren mit kindlichen, rundlichen Gesichtern, wie sie auch die alten Cölner Bilder zeigen, die aber auch bei uns in Süddeutschland im Anfange des XV. Jahrhunderts, z. B. in Salzburg, Regensburg und Landshut allüberall gebräuchlich war.

Der Inhalt dieser Bilder ist so reich, wahrhaft poetisch und tiefsinnig, dass ich gerne alle einunddreissig Bilder mittheilen würde, wenn ich nicht die zu grosse Ausdehnung des Aufsatzes fürchten müsste. Doch kann ich mir nicht versagen, den Gang des Ganzen und einige Bilder von besonderem Werthe hervorzuheben.

Am Anfange ist der Garten der Friedsamen dargestellt, in dem die Kirche, die Braut Christi wohnt. Dieser Garten ist von Mönchen besetzt, sie ernten und dreschen darin das Getreide, worauf es einer siebt, ein anderer stösst, während einer den Garten umzäunt. Da kommen dann die zwei Schwestern, langgezogene gürtellose Figuren, eine mit blauem Mantel, die andere mit rothem Gewande. Die eine (Christus) sagt: „Komm in meinen Garten, Braut, meine Schwester, geschlossen habe ich meinen Wein mit meinen geruchsamen Würzen". Darauf sagt die andere: „Mit dem Kuss seines Mundes er mich küss". Darauf erscheint am zweiten Blatte die Kirche in voller Schönheit im Strahlenglanze. Ihre Gefährtinnen singen: „Dein Haupt ist wie der Berg Karmel". Eine aber spricht: „Schwarz bin ich aber doch säuberlich!"

Darauf (3) reichen sie sich die Hand, er erscheint mit dem Kreuznimbus, sie mit der Krone. Sie sitzen dann neben einander, sich preisend; dann theilt er der Braut Lilien mit, indem er spricht: „Mein Lieb ist mir und ich ihm, der leibt in den Lilien". Sie aber sagt: „Ich bin eine Blume des Feldes und eine Lilie".

Die Scenen der mystischen Werbung, Hingabe und Vermählung sind gleichfalls in wunderzarten Bildern ausgeführt. Das eine Bild (6) zeigt die Braut, wie sie kniet zu den Füssen des Geliebten und das Haupt auf seinen Schoss legt, während er die Linke unterbreitet. Das andere (8) zeigt die Braut liegend, siech vor Liebe, auf dem Lager, während die Jungfrauen Fackeln halten. Der Vorthurm wird von Jungfrauen vertheidigt. Da naht sich der Geliebte in den Wolken und sagt: „Stark wie der Tod ist die Liebe!" Die Gefährtinnen fragen die Braut, welches der Geliebte wäre, worauf sie antwortet: „Mein Lieber ist weiss und roth" (9).

Sofort verfällt die Braut in den mystischen Schlaf an seiner Seite und er bittet die Freundinnen, sie nicht zu

wecken. Hirsche und Steinböcke kommen heran, daher beschwört der Bräutigam die Jungfrauen bei diesen.

Darauf sitzen die Geliebten im Weingarten, Trauben geniessend. Der Bräutigam sagt: „Deine Brust ist werther als die Trauben des Weingartens (11).

Auch im verschlossenen Garten und im versiegelten Brunnen erscheint die Braut.

Die Macht der Liebe wird so dargestellt, dass Mann und Weib zu den Füssen der Kirche knien und sagen: „Ob ein Mensch gäbe all' das Seine zur Liebe, für nichts verschmähte sie es“. Während die Braut dann spricht: Ihre Lampen sind feurige Lampen und viele Wasser löschen sie nicht aus, tragen Jungfrauen brennende Lampen und andere giessen Wasser auf Feuer“ (15).

Wo die Braut mit der aufgehenden Morgenröthe verglichen wird, trägt eine Taube (heil. Geist) die Braut über einen dichten Wald hin.

Darauf zeigt sich der Geliebte als Hirte und klopft an der Pforte, das Haupt voll nächtlichen Thaues. Nun erscheint die Braut als Hirtin, sie führt Schäflein und ein Böcklein herzu und fragt: Sage mir, den meine Seele liebt, wo weilest du? (19).

Gar tiefsinnig und anmuthig sind die Bilder, wo dann die Braut sagt, sie wolle zum Berg der Myrrhen und zum Walde voll Weihrauchs und nun dem Calvarienberg zugeht, wo Christus blutend am Kreuze hängt, wo sie das Kreuz dann umarmt und ausruft: Du „Myrrhenbüschlein, mein Lieber mir zwischen den Brüsten wird wohnen“ (22, 23, 24).

Sie ruht dann wartend auf dem nächtlichen Lager, rings um sie wachen mit Schwert und Schild der Papst, zwei Cardinäle und ein Bischof, während schwergepanzerte Ritter sie berauben. Sie sagt: „Geschlagen haben euch die Hüter der Stadt“. Nun folgt das Abendmahl. Die Geliebten sitzen mit den Freundinnen am Tisch, vier Kelche und vier Hostien sind bereit. Er sagt: „Esset, meine Freunde und trinket ihr Zarten!“ Sie spricht: „Der Kelch ist der beste Wein!“ Dann folgt die Umarmung vor dem Bettlein, das mit Blumen bestreut ist.

Endlich schlummert dort der Geliebte in ihrem Schosse ein. Eisengepanzerte Ritter umgeben sie. Er spricht: „Ich schlafe, aber mein Herz wacht!“ Alle aber rufen: „Sehet, das Bett Salomonis, sechzig Starke umringen es!“ Unter diesen Rittern sieht man auch zwei in goldenen Rüstungen mit den Wappenschilden von Österreich und Baiern, offenbar eine Hinweisung darauf, dass auch diese Fürsten zu den Schirmern der Kirche gehören. Endlich folgt die Übergabe des Vermählungsringes (des Kreuzes) und die ewige Beseligung und Krönung der Kirche, wobei alle Zeiten und Elemente der Kirche vertreten sind, die Kirche, die aus dem Heidenthume sich gesammelt, die aus dem Judenthume hervorgegangen, die Kirche im Kampfe mit den Irrlehrern (hütet euch vor den Füchslein!) und die Kirche der Patriarchen.

So weit die Bilder zum hohen Liede, welchem nur noch einige Propheten mit Initialen folgen.

Jeder der beiden Bände hat aber wieder ein grösseres gemaltes Titelblatt. Im ersten Bande ist es die Gottesmutter, wunderbar zart, umgeben von den 12 Sibyllen, die ihre Prophetien des Erlösers in der Hand tragen. Unten kniet das Fürstenpaar. Dabei steht die oben mitgetheilte Unterschrift, dass Berthold Furtmeyr der Illuminist das Ganze im Jahre 1470 vollendet. Der zweite Band zeigt ebenfalls vorne die Gottesmutter, herauswachsend aus der Seite Jesses; die Mutter hält das liebkosende Kind im Arme, ihr blauer Mantel legt sich nach unten hin in zahllose Falten, die Wolkenform bilden [1]). Darüber sieht man das fürstliche Paar mit ihren Wappen, darunter wieder die Nachricht, dass das Buch vollbracht wurde nach unseres Herrn Geburt im 1472 Jahr am St. Dorotheentag zu Ehren der reinen Maid.

Über die Fertiger beider Bücher scheint so ziemlich also Obiges festzustehen, nämlich dass Georg Rorer von Regensburg sie zwischen 1468 und 1470 geschrieben, worauf sie Berthold Furtmeyr von Regensburg mit den herrlichen Illustrationen zwischen 1470 und 1472 versah.

Für welche Zwecke wurden aber diese Prachtbücher geschaffen? Darüber haben wir keine näheren Aufschlüsse, wir können nur Vermuthungen aufstellen.

Einige Andeutungen geben die Bilder der zwei fürstlichen Personen, welche den drei Bänden, sowohl der Weltchronik als dem alten Testamente beigefügt sind. Die Wappenschilde lassen auf sie schliessen. Da in jenen Jahrzehnten kein anderer Herzog in Baiern gelebt, der eine Prinzessin von Österreich zur Gemahlin gehabt, als unser Herzog Albert IV. in Oberbaiern, so können wir nicht zweifeln, der hier kniende jugendliche Fürst in goldener Rüstung sei jener Herzog Albert IV. Die gegenüber angebrachte Fürstin ist aber Niemand andere, als seine Gemahlin Kunigunde, jene berühmte Tochter des Kaisers Friedrich III., die Schwester Max I., jene tugendreiche, vielumworbene Frau, welche Albrecht gegen den Willen ihres Vaters sich erobert, die ihn dann bis 1508 beglückt als Gemahlin, die nach seinem Tode in das Püttrichkloster zu München eingetreten und dort im Rufe der Heiligkeit gestorben ist. (Ihr Tod ist abgebildet bei Raderus: Bavaria Sancta III, der auch ihr Leben erzählt.)

Es ergeben sich aber bei dieser fast zweifellosen Annahme wieder grosse Schwierigkeiten. Denn die Vermählung dieses hohen Paares geschah erst im Jahre 1487, nachdem die Verlobung zwei Jahre vorausgegangen. Die genannten Bücher mit den Miniaturen stammen aber nach den Inschriften aus den Jahren 1468—1472. Wie können also diese letzteren hergestellt sein für oder durch jenes

[1]) Eine treffliche Copie dieses Bildes sieht man im baierischen National museum.

ürstliche Paar? — Es bleibt nichts übrig als anzunehmen, jene Prachtbücher seien schon früher gefertigt worden und dann bei einer besonderen Gelegenheit mit Zuthaten versehen und dem hohen Paare zum Geschenke gegeben worden. Und hier liegt nun eine Annahme nahe. Herzog Albrecht IV. hatte die freie Reichsstadt Regensburg, die in grosse Zerrüttung und Überschuldung gerathen war, im Jahre 1486 unter seine Herrschaft gebracht und mit Baiern vereinigt. Eben lebte er im Brautstand mit der Kaiserstochter und führte dieselbe als Gemahlin im folgenden Jahre 1487 heim. Ist es nun nicht wahrscheinlich, dass hiebei die neuerworbene Stadt Regensburg gleichfalls ihre Theilnahme zeigen und dem hohen Paare bei der Huldigung eine würdige Gabe bringen wollte? Hiezu konnte sie nun am besten die Bücher ihres berühmten Meisters Furtmeyr, der ein Regensburger Kind war, verwenden. Sie liess diese Bücher also, die Furtmeyr vorräthig hatte oder die sie vielleicht schon länger besass, oder die in einem Stifte von Regensburg sich fanden, mit einem neuen Titelblatt versehen, darauf das holde Brautpaar mit den Wappenschilden malen und endlich das Hohelied neu durch Furtmeyr im Grossen ausführen, weil von Liebe und Vermählung dort gesungen ist. Diese Blätter des hohen Liedes wurden dem Buche dann eigens eingeheftet und so ward dann das Prachtwerk als Geschenk dem herzoglichen Paare bei der Vermählung überreicht.

So erkläre ich mir die Entstehung, die Malereien und die Inschriften dieser merkwürdigen Bücher. So lässt sich die verschiedene Hand, die verschiedene Grösse und Manier obiger Bilder erklären. Ich gebe das Ganze nur als Hypothese, glaube aber, dass sich schwerlich eine andere, passendere finden lasse.

Ob unser Meister Furtmeyr dann bei den Illustrationen des hohen Liedes ureigene Compositionen geschaffen, oder ob er vorhandene rheinische Holzschnittwerke benützte, wie Herr v. Waagen und Dr. Weingärtner meinten, wage ich nicht zu entscheiden. Der Holzschnitt des ersten Blattes, welcher sich auch in Maihingen befindet, ist jedenfalls später als Furtmeyr's Malereien, wie die ganz eckige, oberdeutsche Form der Gewänder zeigt. Auch von den Münchener Holzschnitten scheinen mir einige jünger zu sein und eher die Gebilde Furtmeyr's berücksichtigt zu haben. Ob beiden ältere Vorbilder vorgelegen, ist schwer zu entscheiden, aber wahrscheinlich. Übrigens war im Mittelalter das traditionelle Element überall vorherrschend. Man benützte das Vorhandene nach Lust und ohne Scheu, ohne Hass und Neid, ja man hielt sich absichtlich lieber an herkömmliche Formen, um Verstösse zu vermeiden [1]). Die Sucht nach Originalität war selten. Dass übrigens solche Bilder des hohen Liedes und speciell der Gottesminne im Mittelalter sehr verbreitet und geliebt waren, hat schon Docen in einem früheren Aufsatze des deutschen Kunstblattes nachgewiesen. Gewiss hat also auch unser Berthold Furtmeyr solche Bilder gesehen und gekannt, vielleicht vor sich gehabt. Es hatten die bairischen Klöster eine Unzahl. Aber wie unter der Hand der Griechen die überkommenen Gebilde neues Gepräge alsbald erhielten, so hat auch Furtmeyr diese Vorbilder der bisherigen Kunst, waren es nun Holzschnitte oder Metalldrucke, so zu veredeln, mit solcher Anmuth und Zartheit zu umkleiden verstanden, dass sie fast neue, ihm eigene Schöpfungen geworden sind. Diese Veredlung gesteht selbst Waagen zu. Auch die Inschriften auf den Spruchbändern im hohen Liede zeugen dafür, dass die Bilder nicht sclavisch copirt seien, denn sie haben keine Spur des rheinischen Dialektes, sondern zeigen durchaus unsere oberdeutsche Sprachweise, die ich in den mitgetheilten Sprüchen nur etwas modernisirt habe. —

Noch wäre zu erörtern, wie diese Bücher in die Bibliothek des Fürsten von Wallerstein gekommen. Wären sie einst im Hausschatze der bairischen Fürsten gewesen, würden sie gewiss nimmer in Privatbesitz übergegangen sein. Die Bibliothek zu Maihingen ist grossentheils entstanden aus den Büchern von aufgehobenen Klöstern. Es müssen diese Bücher also wohl in einem bairischen Kloster gewesen und bei der Säcularisation in den Besitz des kunstliebenden Fürsten Ernst gekommen sein. Am wahrscheinlichsten ist mir, dass die Herzogin Kunigunde diese Prachtbücher nach dem Tode ihres Gemahles mit sich in das Püttrichkloster genommen und dort zurückgelassen habe. Von dort könnten sie früher oder bei der Säcularisation in die Bibliothek nach Wallerstein gelangt sein.

So viel über diese drei prachtvollen, hochinteressanten Werke, an denen Furtmeyr's Kunst sich in so schönem Lichte gezeigt.

Noch grossartiger ist aber ein anderes Werk, das wir gleichfalls ihm verdanken und von dem ich sofort berichten will.

3. Die kön. Hofbibliothek in München besitzt ein grosses bischöfliches Missale (cod. pict. 22.), das zu den schönsten Zierden der Cimeliensammlung daselbst gehört.

Es kam dasselbe ohne Zweifel am Anfange unseres Jahrhunderts, wo Salzburg eine Zeit lang im Besitze Baierns war, aus der Bibliothek des Domes oder der Bischöfe in die Bibliothek nach München.

Da das Werk durch die vielen blattgrossen Miniaturen zu umfassend geworden wäre, so hat man dasselbe in fünf Foliobände zerlegt nach den verschiedenen Festkreisen. Jeder Band zeigt in prachtvoller Ausführung einige Grossbilder der Feste der Zeit, dann jedesmal ein Canonbild [1])

[1]) Selbst der heil. Thomas schreibt dem Lehrer Albertus halbe Seiten aus, ohne ihn zu nennen.

[1]) So heisst man das Kreuzigungsbild im Missale beim Canon, der beginnt: Te igitur . . .

(Kreuzigung) zu jedem Feste, um das Umblättern zu ersparen, ausserdem kleinere Bilder als Initialen und prachtvolle Randverzierungen, Fruchtgewinde und spielende Thiere.

Der I. Band enthält die Feste von Christi Geburt bis Lichtmess, zeigt also die grossen Bilder der Geburt, der Beschneidung und der Anbetung. Daneben sieht man ausser dem stets wechselnden Canonbild im Kleinen noch zierliche Kleinbilder, so Moses vor dem Dornbusch, Gideon's Fell, den Traum der drei Könige, die Nährung des Christkindes mit Brei, die Flucht nach Ägypten, den Kindermord.

Der II. Band hat sechs Messformulare für die Salzburger Feste von der Lichtmesse bis zur Himmelfahrt Christi und daher sechs Hauptbilder. Bei der Verkündigung sind die zwölf Sibyllen ringsum angebracht, bei einem kleinen Bildchen der Passion helfen die Engel und Maria den Heiland nach der Geisselung anziehen.

Ein tiefsinniges Bild zeigt die Kreuzigung Jesu durch die symbolischen Eigenschaften des Vaters. Misericordia, veritas, justitia schlagen den Herrn an das Kreuz, der Pax stösst ihm die Lanze in die Seite! Da ein ähnliches wundersames Bild im Kloster zum heil. Kreuz zu Regensburg sich findet, scheint Furtmayr das sinnige Motiv dort entlehnt zu haben [1]). Von wunderbarer Schönheit ist die Landschaft bei der Auferstehung! Bei der Passion trägt Jesus das Kreuz über eine Traubenkelter, das Blut fliesst heraus und wird von Engeln gesammelt.

Die Himmelfahrt des Herrn hat als Gegenstück die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Himmel des Paradieses!

Der III. Band enthält die Feste von Pfingsten bis Maria Himmelfahrt. Bei Pfingsten ist das Vorbild die Gesetzgebung auf Sinai angebracht.

Von reizender Schönheit und zugleich wunderbar sinnig ist das Bild zum Frohnleichnamsfeste [2]). Es wird die doppelte Wirkung des heiligen Essens, der Communion, geschildert. Mors est malis, vita bonis heisst es. Einerseits gibt Eva vom verbotenen Baume Früchte (eine hat Todtenkopfform) den Schaaren, die dann vom hinten lauernden Tode erfasst werden. Andererseits steht die Kirche (Maria?) am Baume des Lebens, an dem der Gekreuzigte und Hostien hängen, und theilt sie an ihre Kinder aus. Daneben kleinere Darstellungen des guten Hirten (er kämpft gegen die Wölfe, weidet und schert die Schäflein), dann Melchisedech's und Abraham's Opfer. Oben findet man Hinweisungen auf die Tugenden des irdischen Hirten, des Fürstbischofes von Salzburg.

Bei der Himmelfahrt Maria sehen wir die Nachklänge oder Vorspiele der Bilder zum hohen Liede, die wir von Maihingen her kennen. Die Braut liegt schmachtend vor Sehnsucht auf dem Lager, Jungfrauen umgeben es und fragen nach dem Geliebten. Da kniet der Bräutigam vor ihr und preist ihre Schönheit! Chöre von Jünglingen und Jungfrauen singen den Brautgesang!

Dieser Band ist entschieden der reichste und zählt Gebilde von hoher Formschönheit und leuchtender Farbenpracht.

Der IV. Band enthält die Feste von Maria Himmelfahrt bis zum Feste des heil. Virgilius. Hier sehen wir Scenen aus dem Leben des heil. Augustin, des heil. Rupert, des heil. Virgil und den Zachäus auf dem Feigenbaume.

Der V. Band enthält die Feste aller Heiligen, des heil. Martin und die Begräbniss des heil. Virgil.

Über Maler und Besteller dieser mit unsäglicher Mühe gefertigten Bücher finden wir Aufschluss in den meistens vorgesetzten Wappen und besonders in dem Schlussblatte des Ganzen, das wieder das prachtvoll gemalte Wappen, das Motto: Unica spes mea und die Inschrift enthält: Arma reverendissimi in Christo patris et domini domini Bernardi S. Salisb. ecclesiae archiepiscopi apostolicae sedis legati. Unten steht: Per manus Perchtoldi furtmeyr illuministae 1481.

Das Werk ist also entstanden auf Bestellung des kunstsinnigen Erzbischofs Bernard von Stor, der von 1468 — 1482 den Stuhl von Salzburg inne hatte, dann resignirte und auf der Burg zu Titmanning im Jahre 1487 starb. Die Bilder malte unser Berthold Furtmeyr in Regensburg mit Hilfe mehrerer Gesellen, deren Hand öfter deutlich zu erkennen ist. Er zeigt sich auch hier als einen der begabtesten, phantasiereichsten Meister, der auch hier im Geiste und der Weisen der niederrheinischen Schule zarte und blühende Werke geschaffen hat. Übrigens will ich damit nicht behauptet haben, dass Furtmeyr wirklich am Rheine seine Studien gemacht, sondern dieselbe Malweise, dieselbe Vorliebe für weiche, milde, langgezogene jugendliche Gestalten finden wir zu gleicher Zeit in ganz Süddeutschland in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts verbreitet. Es war eben das Jünglingsalter der Malerei, das im Norden und Süden sich ewig junge, ideale Gestalten schuf und noch weniger sich um die bunte Mannigfaltigkeit und herbe Vielgestaltigkeit der rauhen Wirklichkeit kümmerte. Furtmeyr ging noch aus dieser früheren Schule hervor, konnte sich aber dem Fortschritt der Zeit, der Umwandlung der Kunstanschauung nicht ganz entziehen, daher wir vielfältig plötzlich wieder ganz realistische Züge und Motive bei ihm finden.

Andere Werke Furtmeyr's sind uns bisher nicht bekannt geworden. Denn wenn Dr. Förster ein grosses Abbild einer Heiligen im bair. Nationalmuseum in München [1]) als wahrscheinliches Werk Furtmeyr's bezeichnet, so

[1]) Warum Dr. Förster das Bild ein Räthsel ohne Lösung oder bittere Ironie nennt, ist mir unklar.

[2]) Von Dr. Förster in den Denkmalen deutscher Kunst III, Malerei 1. in Abbildung mitgetheilt, wo auch die Bilder des ganzen Missale umfassend aufgezählt und gewürdigt werden.

[1]) Denkmale deutscher Kunst III, Malerei S. 1.

möchte sich dieser Ausspruch schwer begründen lassen. Das Bild ist allerdings von hoher Schönheit, ich war selbst bei dessen Auffindung in Piding betheiligt und vermittelte dessen Erwerbung für das bairische Nationalmuseum. Es ist aber dasselbe von derselben Art, wie aus der älteren Schule von Salzburg und Landshut mir eine ziemliche Anzahl bekannt geworden, wie ich in unseren Gebirgsgegenden noch mehrere kenne, wenn das vorliegende auch in Bezug auf Ausführung zu den vollendetsten gehört.

Übrigens stellt es nicht eine unbestimmte Heilige vor, wie Dr. Förster meint, sondern die Gottesmutter im Ährenkleide, in der Gewandung, welche sie der Legende nach bei ihrer Vermählung mit Joseph getragen. Das älteste Bild der Art, das Original, soll sich einer Inschrift nach in einer Kirche Mailands befinden, fünf fast gleichzeitige Copien sind mir bisher in Baiern bekannt geworden.

Dass übrigens Furtmeyr dieses grosse Ölbild nicht ausgeführt, möchte auch der Umstand beweisen, dass unser Meister sich durchaus nur Illuminist nennt, und ebenso in den Urkunden nur diesen Titel trägt. Die Illuministen bildeten aber eine eigene Abtheilung in den alten Malerzünften, sie standen tiefer an Rang, als die eigentlichen Maler (pictores) und durften daher schwerlich in deren Arbeiten sich einmengen. Wohl konnten eigentliche Maler bei besonderer Veranlassung, auf den Wunsch von Fürsten und Fürstinnen, sich zur Illumination von Büchern herablassen, wie Memling, Dürer, Beherim, Burgmeyr, Schäuffelin, aber immer behielten sie ihren Ehrennamen Maler bei. Dass dagegen ein bürgerlicher Illuminist von Haus aus sich auch zur Fertigung grosser Ölbilder erschwungen, dafür haben wir kein Beispiel. Von Elsner, von Glockenton mit seinen Söhnen in Nürnberg, über die doch Neudörffer umständlich berichtet, wissen wir kein solches Unternehmen, wenn auch einer seiner Söhne Maler und Illuminist heisst. Ich glaube also nicht, jenes himmlischmilde Madonnenbild unter die Werke Furtmeyr's zählen zu dürfen. Übrigens hatte er wohl Illuminir-Arbeit in Fülle, da gerade um diese Zeit die Vorliebe für solche Prachtbücher mit Miniaturen bei Kaisern und Fürsten, bei Bischöfen, Kanonikern, Mönchen und Klosterfrauen ausserordentlich gestiegen war. In einem Frauenkloster zu Regensburg erhielt jede Nonne, und es waren immer über dreissig, ein Brevier, ein tägliches Chorgebetbuch, das mit vielen zierlichen Miniaturen und Initialen geschmückt war. Die herrlichen grossen Chorbücher vom Angerkloster in München und vom Katharinenkloster in Nürnberg, die jedem Fachmanne bekannt sind, stammen alle aus dieser Zeit.

So viel ist es, was ich über unsern Meister Berthold Furtmeyr für jetzt zu berichten habe. Wäre auch noch mancher Aufschluss zu wünschen, ist noch manche Frage mit Dunkel umhüllt, beruht auch manche Andeutung noch auf Hypothesen, so glaube ich doch das Gesammtbild des Künstlers hier zuerst in Umrissen entworfen, manches Neue vorgebracht und so beigetragen zu haben zur Rettung eines wackern bairischen Künstlers alter Zeit aus dem Strome der Vergessenheit, der ihn seit Jahrhunderten mit seinen Fluthen bedeckt hat.

Über drei alte Stammbücher des Laibacher Museums,

beschrieben von Peter von Rádics, k. k. Professor zu Laibach.

Mit einem Vorworte über den Werth und das Interesse solcher Stammbücher nebst biographischen Notizen über die aus denselben ausgewählten Personen.

Von Joseph Bergmann.

(Fortsetzung.)

C. Stammbuch des Herrn Sigmund Gablkhover von Gablkhoven auf Helffenberg.

Dieses dritte, mit Nr. 1004 bezeichnete Stammbuch des Laibacher Museums ist in schwarzem, gepresstem Leder mit Goldschnitt gebunden und nennt uns auf der inneren Seite des vorderen Deckels in vier Zeilen: „Anno 1608 | Sigmund Gablkhouer v. | Gablkhouen, auf Helffenberg" den Namen seines ersten Besitzers.

Dasselbe in klein 8°. (Papier), zählt 455 Seiten, von diesen haben nur 34 Seiten gemalte Wappen und Schrift, S. 391 (von Leonhard Willt vom Jahre 1613) zeigt uns ein mit der Feder gezeichnetes, uncolorirtes Wappen, 48 Seiten sind ohne Wappen, nur mit Sprüchen, Jahrzahlen (von 1608—1618) und Namen versehen, somit ist der grösste Theil der Blätter unbemalt und unbeschrieben.

Nach dieser Beschreibung will der Verfasser sämmtlicher biographischer und historischer Notizen zu den beiden früher vorgeführten Stammbüchern auch die Familie des ersten Besitzers dieses Stammbuches, nämlich die Herren v. Gablkhoven und mehrere andere Edelgeschlechter in ihren Persönlichkeiten, deren Namen und Wappen dasselbe enthält, auf gleiche Weise in Kürze zu beleuchten versuchen.

Als Stammsitz der alten Gablkhover wird Gablkhoven bei Dingolfing in Niederbaiern genannt, von wo Zacharias Gablkhover nach Wissgrill III, 192, um das Jahr 1457 nach Neunkirchen bei Wr. Neustadt eingewandert, daselbst 1481 gestorben und begraben ist. Sein Sohn

Paul liess sich zu Leoben in Steiermark nieder, starb aber auf einer Reise in Wiener-Neustadt 1496 und ruht bei seinem Vater. Dessen erste Hausfrau war Katharina, Tochter des Wiener Rathsherrn Hanns Schallauzer [1]), der nach Lazius' historischer Beschreibung Wiens, verdeutscht von Abermann 1618, Buch IV, 25, ein Haus bei St. Peter hatte; aus zweiter Ehe mit Ursula Schottin aus Salzburg entsprossen Paul's vier Söhne, durch welche das Geschlecht in eben so vielen Linien fortgepflanzt wurde. Zur ersten Linie, nämlich der des Sohnes Wolfgang, welcher als Eisen- und Hammergewerk zu Leoben 1541 gestorben ist, gehört dessen Sohn Oswald I., Dr. der Medicin, der als Protestant nach Memmingen auswanderte, wo er 1559 gestorben ist; dessen jüngster Sohn Oswald II., im Jahre 1539 geboren, war gleichfalls Medicinae Doctor, herzoglich wirtembergischer Rath und Leibarzt, wie auch ein fleissiger Historicus, als welcher er eine schätzbare, noch ungedruckte Geschichte dieses Hauses, die bis zum Jahre 1534 sich erstreckt, handschriftlich hinterlassen hat. Er starb zu Stuttgart 1616 und seine Nachkommenschaft blühte in Ämtern und Ehren und ist nun erloschen.

Franz, ein anderer Sohn Wolfgang Gablkovers, hatte Rosina von Ambring aus Judenburg zur Ehe und unweit dieser Stadt liegt das Schloss Gabelkoven, auch Riegersdorf genannt, welches der Wohnsitz dieser steiermärkischen Linie war. Kaiser Ferdinand II. erhob Adam Gablkovern von Gabelkoven am 29. März 1630 in den Freiherrnstand und erlaubte ihm den alten Geschlechtsnamen von Gablkover weglassen zu dürfen, seit welcher Zeit das Geschlecht gewöhnlich sich von Gabelkoven schrieb. Nach Angabe des k. k. Adelsarchives wurden Martin Joseph Anton Freiherr von Gablkhoven am 11. September 1715 und Johann Philipp Anton, dessen Vetter, kaiserl. Regimentsrath, mit ihren ehelichen Nachkommen am 5. October 1718 in den Grafenstand erhoben. Da dieser nach Wissgrill III, 195 nur zwei Töchter Antonia und Carolina, welche mit Wolf Engelbert Grafen von Auersperg vermählt, im Jahre 1751 gestorben ist, hinterliess, so erlosch dieser gräfliche Zweig. Nach „das Herzogthum Steiermark" von Georg Göth, Graz 1843, Bd. III, S. 330 und 478, kamen Schloss und Herrschaft Riegersdorf oder Gabelkoven, welche 1730 dem Freiherrn (sic) Philipp Anton von Gabelkoven gehörten, am 6. März 1752 an Antonia Freiin von Valvassor, geborne v. Gabelkoven (wahrscheinlich dessen Tochter), und 1777 an Maria Eberl und endlich durch weitern Verkauf am 28. Juni 1827 an den Fürsten Johann v. Liechtenstein, der sie mit seiner im Jahre 1814 erworbenen, nahe gelegenen Herrschaft Liechtenstein nebst Weier zu einer Domäne vereinigte. Über die noch blühenden Freiherren v. Gabelkofen, welche von Johann Joseph Ignaz, dem jüngeren Bruder des so eben genannten Grafen Philipp Anton abstammen, sieh v. Schönfeld's „Adels-Schematismus des österreichischen Kaiserstaates", Wien 1825, Bd. II, 126 ff.

Sigmund v. Gablkhoven auf Helfenberg, der erste Besitzer dieses Stammbuches, war nach Bucelin III, 48 ein Sohn Abrahams v. Gablkhoven und nach den Aufzeichnungen in jenem vom 14. December 1608 bis 8. Jänner 1610 (Seite 382) in Padua [1]), spätere Datirungen finden wir von 1612—1618.

Die ersten 36 Seiten sind unbeschrieben und unbemalt. Auf Seite 37 lesen wir:

I. Nomen Jehovae est mihi TVRRIS | fortissima in CRVCE mea.

Ohne Wappen. Unten: Vitus Henricus Comes et L. B. | de Turri et Cruce etc. scribebam Patavij | Ao. 1609 die 23. Junij.

Dieser Veit Heinrich war ein Sohn Georgs Grafen von Thurn und zum heil. Kreuz (daher anspielend „Turris in Cruce") und Mariens, Schwester Wilhelms, des letzten Grafen von Zimmern, der mit Georgs Schwester verehelicht war, und Vetter des aus dem böhmischen Aufstande bekannten Grafen Heinrich Matthias Thurn, lebte nach Hübner III, 772 in kinderloser Ehe mit Susana, Tochter des Freiherrn Christoph v. Teufenbach. Im k. k. Adels-Archiv ist dd. 29. Mai 1626 der Eintausch und die Einantwortung mehrerer Güter desselben in Böhmen bezeichnet.

II. Auf ihn folgt Seite 46 im Jahre 1609 mit dem Spruche: „Vng bel mourir tutta la uita honnora". Ohne Wappen. Unten: „Georgius Dux Stettini Pomm: | manu propria".

Dieser Georg III., jüngerer Bruder des letztregierenden Herzogs Boleslaus XIV. († 1637) von Pommern, geb. 1582 ist ehelos am 27. März 1617 gestorben.

Nun lassen wir unsere vaterländischen Jünglinge und Männer in alphabetischer Ordnung folgen. Wir finden die Namen Aspan, Dietrichstein, v. Eckh, Eÿbiswald, Gablkhoven, Gaisruck, Gall v. Gallenstein, Gallenberg, Geitzkofler, Heritsch, Hofkirchen, Jöstlin,

[1]) Dessen Enkel Hermes Schallauzer (gest. 1563), war König Ferdinand's I. Rath, in den Jahren 1538 und 1539 Bürgermeister, dann Baudirector in Wien, als der treffliche Leonhard II. Freiherr von Vels (gest. 1545) Wien befestigte und der kunstreiche Augustin Hirsvogel aus Nürnberg (gest. 1553 in Wien) die Vermessung der Stadt 1547 vornahm. Schallauzer gab einige bei diesem Baue aufgefundene Römersteine mit einem lateinischen Texte von seinem Neffen Dr. Wolfgang Lazius, im Jahre 1560 in 39 Blättern in Klein-Folio zu Wien heraus, wohl die erste derartige Publication in Österreich. Vgl. Bergmann, Medaillen I, 296 ff.

[1]) Viele Edelleute gingen damals nach Padua um Dante's und Petrarca's Sprache zu lernen, oder in Siena sich im Fechten, Reiten, Tanzen und in allen jenen Künsten auszubilden, deren Fertigkeit in jener Zeit einen Edelmann besonders zierte. Gewiss nicht uninteressante Resultate würde der Einblick in die dortigen Universitätsmatrikeln gewähren.

Khevenhüller, Kleindienst, Lamberg, Langenmantel zum Thurm und Reichenburg, Liechtenstein-Murau, Metnitz, Rambschüssel, Regal, Sauer, Schayr, Schrattenpach, Spangstein, Staudach, Steinach, Teufenbach, Tschernembl, Welzer, Windischgrätz. Wir wollen einige Persönlichkeiten dieser Edelgeschlechter näher beleuchten, andere überlassen wir jüngeren Kräften.

III. S. 47. „Tout auec le temps". Wappen. Hannß Joachim Aschpan von Haag Freyherr schreib dis zu Padua den 16. Juni Anno 1609.

Die Aschpan von Haag sind eine uralte österreichische Familie, welche Baron von Hoheneck III, 50 vorführt. Unser Hanns Joachim war der jüngere Sohn Jakobs zum Haag, der 1598 in den Freiherrenstand erhoben wurde, und der Margaretha Herrin von Zelking, verehelichte sich mit dem schönen und anmuthsvollen Fräulein Esther Herrin von Gers, von welchem bei einem Ringelrennen in Linz am 17. Mai 1608 der Erzherzog Matthias den gewonnenen Dank empfangen hatte, am 28. November 1610 und schloss kinderlos seinen Stamm. Vgl. Wissgrill I, 163 und III, 274.

IV. S. 58. „Vivit post funera Virtus | Ama chi t'ama". Wappen. Padua 15. September 1609. Unten: Wolf Jacob Freyherr von Dietrichstein auf Rabenstain. Er war ein jung verstorbener Sohn Ludwigs Freiherrn von Dietrichstein auf Rabenstein, Burggrafen zu Klagenfurt.

V. S. 79. Cic. de Off. „Suum quisque noscat ingenium, acremque se et uitiorum et bonorum suorum iudicem praebeat". Wappen. Zu Padova, 22. Augusti 1609. „Joan. Josephus | Carolus | Innocentius, gebrüeder Frhrn zu Egk vnd Hungerspach", welcher als Söhne Nikolaus v. Eck und der Katharina v. Moscon ohne weitere Notiz Bucelin III, 27 erwähnt, indem er mit deren Neffen Johann Gottbard Freiherrn v. Eck wohl befreundet war [1]).

VI. S. 93. 1614. Marquardt . . . zu Eckh. Er war Deutschordensritter, Landescomthur in Laibach, später oberster Feldhauptmann zu Karlstadt, wo er angeblich am 25. März 1618 gestorben ist. Wissgrill II, 329.

VII. S. 325. 1609. „Ogni poco basta". Wappen. In Padova, den 8. September: „Wolff Wilhelmb von Eybeßwaldt". Er war ein Sohn Sigismunds von Eybesswaldt und der Magdalena Herrin von Scherfenberg. Paul von Eybesswaldt kaufte dd. Grätz, 31. Mai 1596 von den Gebrüdern Grafen Wolfgang und Johann von Montfort-Bregenz der Linie zu Pfannberg — um die ihnen erblich zugefallene Grafschaft Montfort-Tettnang in Schwaben schuldenfrei zu machen — ihre durch ihren Ahnherrn Hugo den Minnesänger um 1373 erheirathete Herrschaft Peckau sammt Zugehör um 52.000 Gulden, die im Jahre 1652 käuflich an's Kloster Vorau kam. Die unseres Wissens erloschene Familie v. Eibiswald erhielt am 11. November 1607 den Freiherrenstand und 1607 die Landmannschaft in Kärnten.

VIII. S. 253. 1613. Wappen. „H. G. (Hanns Georg) von Gaißruckh" und S. 389—1613. Ohne Wappen: „Georg Carl v. Geißruckh". — Johann Georgen Freiherrn v. Gaissruck, Herrn zu Puechenstein und Grienfels wird am 26. August 1637 der Freiherrnstand bestätigt und derselbe auf dessen Vettern Franz, Wolfgang Sigmund, Wolfgang Christoph und Wolfgang Andre mit dem Prädicate zu Grädisch ausgedehnt. Karl Sigmund und Sigmund Ludwig erhalten am 3. Dec. 1667 den Grafenstand und die Vereinigung des Wappens mit jenem der erloschenen Lindeck. Karl Cajetan Graf von Gaisruck, am 7. August 1769 zu Klagenfurt geboren, ward 1818 Erzbischof zu Mailand und Cardinal am 27. September 1824, gest. 20. November 1846. Graf Joseph von Gaisruckh, Freiherr v. Puchenstein, jubil. niederösterr. Regierungsrath, starb als der letzte seines Namens im 87. Lebensjahre den 12. März 1862 zu Hietzing bei Schönbrunn.

IX. S. 251. Conscia mens recti famae mendacia ridet. Ein schwarzer Stierkopf mit rother Zunge im Wappen (vgl. Megiser II, S. 1762). — „Patavii Antenor: (is i. e. ab Antenore fundati) die 17. Jan. 1609. Burkhardt Hagen zu Hagenegg". Dieser Stierkopf ist ein sprechendes Wappen, indem Hag (der) s. v. a. Zuchtstier bedeutet, noch sagt man im Bregenzerwalde Hagenschwanz, d. i. Ochsenziemer.

X. S. 197. 1613. A . B . C.: 14 Januarij Barthlme Heritsch zum Thurn Parkhenstein auf Kolein . . vnd Tauffenthal". Schon im Jahre 1515 wurde Johann Heritsch unter die Stände Krains aufgenommen, und Franz erhielt am 9. März 1621 den Freiherrenstand mit dem Prädicate auf Lilgenberg und Parkenstein.

XI. S. 51. 1608. Chi semina virtù, raccoglie fama. Wappen. „Johannes Bernhardus L. B. ab Hoffkirchen ponebam Patauij, 24. Decembris". Johann Bernhard, Sohn Georgs Andreas Freiherrn von Hoffkirchen, General-Landesobersten in Niederösterreich, der 1619 mit seinem Regimente zu dem Kriegsvolke des Grafen Heinrich Matthias Thurn übergetreten und desshalb 1620 in die Acht erklärt war (gest. ausser Landes 1623), war kaiserlicher Panatier, niederösterreichischer Landrechtsbeisitzer und mit seinem Vater geächtet. Er hatte sich am 14. Juli 1614 im Landhause zu Wien mit Elisabetha Freiin von Wrbna vermählt und starb um 1678 in des Herzogs von Liegnitz Diensten.

[1]) Der gelehrte Genealog P. Gabriel Bucelin (Buslin), geb. am 28. December 1599 zu Diessenhofen im Canton Thurgau, Benedictiner im Reichsstifte Weingarten und Prior zu St. Johann in Feldkirch, fand mit seinem Mitbruder Caspar Fröwis, als die Schweden Oberschwaben und Bregenz am 4. Jänner 1647 erobert hatten, Aufnahme im Kloster Admont, daher die vielen Stammtafeln des inner- und niederösterreichischen Adels. Er starb am 9. Juni 1681. Siehe meine Mittheilungen in den Sitzungsber. der phil.-histor. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften 1861, Bd. XXXVIII, S. 51 f.

XII. S. 295. „Per ardua ad Virtutem“. Wappen: „In Padua denn 9. Octobr. des 1609 Jahrs. Dietrich Kleindienst zu Wärenegg“, ferner an demselben Tag daselbst, und S. 302: „Görg Andre Kleindienst zu Wärenegg“. Nach Wissgrill, IV, 165 war Dietrich ein Sohn Christophs von Kleindienst und besass mit seinem Bruder Ehrenreich nach ihres Vaters Tode die Güter Dietmanns und Weinern in Niederösterreich, dann Wachsenegg in Steiermark im Jahre 1618 gemeinschaftlich; von Georg Andreas, vielleicht der vorigen jüngerem Bruder, ist mir nichts Näheres bekannt.

XIII. S. 145. „Armueth maniches Edles Bluet an seinem Glückh verhindern thuet. Helffenberg den 24. Octobr. 1615. H. Sig. Leyßer“. Dieses alte steiermärkische Geschlecht kann sich mehrerer ausgezeichneter Krieger rühmen. Fünf Gebrüder Leysser kämpften im Jahre 1529 im belagerten Wien. Ulrich, der königlichen Majestät (Ferdinand's I.) Kriegsrath und oberster Zeugmeister der niederösterreichischen Lande, hatte die 74 Büchsenmeister unter seinem Befehle, starb 1533 unverehelicht und ruht zu Wildon; Sigmund und Maximilian (gest. 1555, ruht daselbst), dem sein jüngster Bruder Christoph unterstand, waren Hauptleute über je ein Fähnlein Knechte; Hanns diente als Oberstwachtmeister (praefectus excubiarum) unter Hanns Katzianer, dem Landeshauptmann in Krain [1]). Deren Bruder Erasmus war vom Jahre 1515—1545 Abt zu Zwettel. Das Geschlecht, aus dem Ferdinand Rudolf am 13. Mai 1654 in den Freiherrenstand erhoben wurde, hatte das Oberst-Erbfeld-Zeugmeisteramt in der Steiermark. Hanns Sigmund war mit Barbara, Freiin v. Althan verehelicht, die 1634 gestorben ist. — Polykarp Leyser aus Winenden in Wirtemberg (in welchem Lande zu Stuttgart noch Leyser mit dem Wappen, wie es die Freiherren führten, blühen), kam 1573 als Pfarrer nach Göllersdorf in Niederösterreich, war später Professor der Theologie zu Wittenberg und starb 1610 als Hofprediger zu Dresden.

XIV. Über Otto von Liechtenstein-Murau und dieses Geschlecht, sieh den Excursus am Ende.

XV. S. 211. „Tout avec le temps“. Wappen wie im Megiser II, S. 1772. Patavij 15. Februari anno 1609. „Wilhelmb von Methnitz“, welches Geschlecht der Landmannschaft im Ritterstande in Kärnten sich erfreut.

XVI. S. 60: „Fra. Rambschißel schreyb dieß den 18. Juli des 1612 J.“ Wappen (drei Schüsseln, in deren jeder ein Löffel liegt) und Stammbaum der v. Ramschüssel [2]) von Schönegg in der Grafschaft Cilli s. in Bucelin III, 186. Matern Ramschüssel erhielt 1515 das Incolat in Krain; dann Adam Siefried, Leopold und Erasmus, Gebrüder am 13. April 1654 den Freiherrenstand, ferner erscheint Sybilla in der obersten Ahnenreihe des Stammbaumes des Freiherrn Karl Joseph Leopold von Gablkhoven. (Nach den Adelsacten.)

XVII. S. 147. 1612. In Helffenberg Gottfridt Regall und S. 149 | 1616. In Neuheisel Christoph Maximilian Regall. Beide waren Brüder, jener starb ehelos in Wien, dieser von Kranichfeld auf Salhofen und Reifling erhielt 1610 die Landmannschaft in Kärnten, ferner er mit Herwart am 12. Juni 1636 den Freiherrenstand und am 8. November 1715 wurden Maximilian Ludwig, der mit Eleonora Christina von Metternich vermählt war, Johann Barbana, wie auch Erasmus, Wilhelm und Maria Anna in den Grafenstand erhöht.

XVIII. S. 217. 1609. Wappen: — haec paucula fixit Patavij Ant(enoris) 1. Febr. Johannes Rueß. Conrad Ruess in der Steiermark wird am 17. September 1594 in den Adelstand erhoben; dessgleichen am 4. März 1602 die Gebrüder Wolfgang Johann und Christoph, ferner werden am 21. October 1630 die Brüder Conrad und Daniel Ruess Freiherren von Ruessenstein.

XIX. 207. „Deo, Die, Natura, Arte“. Wappen; „Franciscus Andreas à Schayr Patavij Antenoris Anno 1609 die 6. Martii“. Johann Schayr erhielt am 27. September 1570 einen Wappenbrief und Lehenbesitz-Fähigkeit. Unseres Wissens ist dieses Geschlecht erloschen und verschollen.

XX. S. 93. 1614. Per ardua. Hanns Sigmundt von Schrattenpach Freiherr. — S. 95. 1614. Georg von Schrattenpach der Jüngere, Freiherr. Die Genealogie dieses Geschlechtes, s. Hübner III, tab. 874. Am 24. Jänner 1598 erhalten die Brüder Maximilian und Balthasar, wie auch ihre Söhne und Vetter am 15. Jänner 1618 die Landmannschaft im Herrenstande in Kärnten, dann Balthasar 1619 im Ritterstande in Österreich. Am 31. Juli 1624 wird dem Felix S. das Prädicat Freiherr zu Heggenberg und auf Pragwald verliehen. Johann Friedrich wird am 12. October 1694 in den Grafenstand erhoben. Aus diesem Geschlechte ragt vor allen hervor Graf Sigismund Christoph Erzbischof zu Salzburg (gest. 1771), der daselbst den Weg durch das sogenannte Felsenthor mit der Inschrift: „Te saxa loquuntur“ eröffnete. Graf Vincenz Joseph Herr zu Prödlitz in Mähren, ward 1777 Fürstbischof zu Lavant, resignirte 1789, ward aber am 27. November 1785 von Kaiser Joseph II. für seine Person in den Fürstenstand erhoben. (Nach den Reichsadelsacten.)

XXI. S. 214. „Buona incudine non teme martello“. Wappen. Patavij die 15. Feb. Anno 1609: „Georg Sigmundt von Spangstain“. Andreas von Spangstein war Kaiser Friedrich's III. und Maximilian's I. Verweser in

[1]) Jene Befehlshaber, Hauptleute und tapferen Männer aus den besten Familien der österreichischen, wie auch der andern deutschen und welschen Lande, welche 1529 Wien vertheidigten und Deutschland retteten, und deren Namen in Verzeichnissen vorhanden sind, verdienen nähere historische Beleuchtung ihrer Personen und ihrer Leistungen.

[2]) Râm, der. Ansatz von Russ, Schmutz (daher das französische ramoneur), dann Fett, Rahm, d. i. Sahne, Obers.

Steiermark. Nach einem Hofkanzleiacte wurden die Gebrüder Georg Sigmund und Christoph Friedrich von Spangstein am 4. Mai 1636 mit den Prädicaten Herren auf Waisenberg und Mittertrixen in den Freiherrenstand erhoben und vereinigten das Wappen der erloschenen Herren von Liechtenstein zu Murau mit dem ihrigen, worüber das Nähere unten im Excursus S. 156 zu sehen ist.

XXII. S. 215. „Nulla maior libertas, quam servire DEO ac virtuti". Wappen. Patavij Antenoris M. Decembri Ao. 1608. Franciscus Christophorus a Teuffenpach. Vgl. hiermit oben S. 132, N. XXXI.

XXIII. S. 299. „Tutte le cose nogliono misura, | senza misura non dura cosa alcuna". Wappen: — „23. Martij A. 1609. Joannes Vettery (sic) in Burggneistritz". Einem Johann Vetter ward am 3. August 1583 der Adelstand bestätigt, und demselben am 26. Juli 1587 die Landmannschaft in Steiermark und das Prädicat zu Burg Veistritz verliehen. Friedrich Johann Vetter erhielt am 8. Juli 1630 den Freiherrenstand mit dem genannten Prädicate und am 14. August 1653 Johann Balthasar mit Johann Weikhard den Grafenstand mit dem Prädicate von der Lilgen (Lilie), Freiherr zu Burg Veistritz auf Turnisch etc. (Nach den Adelsacten.)

XXIV. 393. „Chi ben comminicia hà la meta del' opera — Assai ben balla, a chi la fortuna sona. Venetijs die 4. Junij 1609. Daniel Gualtherius (Walther) Viennens. Austricus (sic)."

XXV. 429. „Non semper foliis viduantur orni". — Mit den Ergänzungen der Abbreviaturen: „Fr(ater) Clemens Widmer Viennensis Austriacus Minorum Conventualium Sti. Francisci Theol. ac Philosophiae Baccalaureus dum Patavij in conventu Divi Antonij literis operam dedit honoris gratia hoc fecit ac subscripsit, Domino Sigismundo Gabelkhofer Domino suo colendissimo".

XXVI. S. 121. „Quisquis es, | et credito vices | et cedito fatis". Wappen: „Padoa den 9. Octobris 1609". „Barthlme von Windisch-Grätz Freyherr" und S. 122: „Rechen dich gantz sicherlich | mit dißem schwert auf dißen khopf, is den speck mit dißem leffel auß dißem dopf". — In Padoa den 14. Decembris Anno 1609: „David von Windischgrätz Frhr."

Bartholomä von Windischgrätz, Freiherr von Waldstein und im Thale, gestorben 1635 hinterliess von Anna Sidonie Freiin von Herberstein den einzigen Sohn Gottlieb, den Kaiser Leopold I. wegen seiner Verdienste am 29. November 1682 in den Reichsgrafenstand erhoben hat. Er war Reichs-Vicekanzler, Ritter des goldenen Vliesses, hob besonders den Namen dieses Geschlechtes und starb 1696. — Bartholomä's jüngerer Bruder David, 1596 geboren, verehelichte sich 1619 mit Elisabetha Rauberin, gest. 10. April 1636 und setzte durch seinen Sohn Adam seine Linie fort. Der am 22. März 1862 in Wien verstorbene Feldmarschall Fürst Alfred v. Windischgrätz wurde vom letzten deutschen Kaiser Franz II. am 24. Mai 1804 für den Erstgebornen gefürstet und die Herrschaft Eglofs bei der ehemaligen Reichsstadt Wangen in dem nun k. wirtembergischen Antheile des Allgaues zu einem reichsunmittelbaren Fürstenthume unter dem Namen Windischgrätz erhoben; erst am 18. Mai 1822 ward auch Alfreds Bruder Weriand in den Fürstenstand erhoben und dieser auf alle männlichen und weiblichen Nachkommen ausgedehnt. Der letzte der vor Auflösung des deutschen Reiches (6. August 1806) in den Reichsfürstenstand erhoben wurde, war Ferdinand Graf von Trautmannsdorf am 12. Jänner 1805.

Von Nichtösterreichern in diesem Stammbuche nennen wir die Schweizer:

XXVII. S. 298. „Contentement suffit. In Padoa den 6. Aprillen 1609. Abraham von Erlach uß der Schweitz. Bern." Der jüngere Sohn Ludwigs von Erlach, der eine Zeit lang in König Maximilian's II. Diensten als Oberster gedient hatte (gest. 1596), war dieser Abraham, welcher nach seinen Studien an dem fürstlich Anhaltischen Hofe sich aufgehalten, dann in Frankreich, den Niederlanden und Italien Kriegsdienste geleistet hat und 1619 Mitglied des grossen Rathes zu Bern gewesen ist. Vgl. Leu's Schweiz. Lexikon. Zürich 1752, Thl. VI, 404.

XXVIII. S. 307. „Contre infortune bon coeur. Venedig den 30. Maij 1609. Fran: Güder Helv. Ber." — Franz Güder aus Bern war im Jahre 1597 einer der Gesandten an König Rudolf II. und 1616 an Erzherzog Leopold wegen der der Schweiz zugewandten Stadt Mühlhausen und ein gleichnamiger Sohn, wohl der Franz in diesem Stammbaume, war 1615 Iseler, 1626 Landvogt zu Nyon und 1636 des Rathes zu Bern. Leu IX, 304.

XXIX. S. 406. „Tout a point qui feult attendre. Joseph Studer de Winckelbach datum le 4 Januier 1618". Studer gab es nach Leu, Bd. XVII, 693 f. sowohl in Luzern als zu Solothurn in Ämtern. Jost Studer war 1681 Landvogt zu Habsburg.

XXX. S. 275. „Pour parvenir j'endure". Wappen. „In Padua den 14. 10bris 1608. Hanns Caspar Lerchenfeld von Habburgh. De absentibus nil nisj bonum." S. Bucelin IV, 145.

XXXI. S. 329. „Nichtes edlers auf erden wirdt gefunden, | den frewde von ♡ vndt Stille von munden. Ama chi t'ama et responde chi t'chiama. In padoa den 30. Augusti 1609. Michael Manteufell pommer". Nach Sinapii Schles. Curiositäten II, 146, ist dieses Geschlecht in Pommern, in der Mark, Meklenburg, Curland und Liefland heimisch. Ernst Christoph von Manteufel erhielt am 10. März 1709 den Freiherrnstand und am 1. Mai 1719 die Grafenwürde für das Reich und die kaiserlichen Erblande, dann am 29. Juli 1729 das Incolat in Schlesien (nach den Reichsacten).

XXXII. S. 371. 1609. „Superanda omnis fortuna FERENDO est. | Si fortune me tourmente, | L'esperance me contente. — Patauij Martinus Sturmius Sag: (anus) Elysius. 14. Julij“. Diese Elysii gehörten nach Tacit. Germania cap. XLIII zum Volke der Lygier, die im nördlichen Schlesien wohnten. Über die auffallende Ähnlichkeit der Namen Elysii und Silesii vgl. v. Gagern's Nationalgeschichte der Teutschen, S. 80.

Anmerkung. Die Familie Hasiber, von der oben S. 102 und 106 die Rede ist, finden wir nach Wissgrill IV, 196 f. nicht allein in Krain, sondern auch in Österreich ansässig.

Excursus über die Herren von Liechtenstein zu Murau.

Seite 57 dieses dritten Stammbuches finden wir 1610 „La buona conscientia non ha paura“. Wappen. „Zu freundtlicher vnd guetter gedacht | uns schrib dis in padova den | 8. Januarij. | Otto herr von Liechtenstain | von Murau auf Seltenhaimb“.



(Fig. 1.)

Es sei uns erlaubt, auf diese uralte, bei Judenburg und zu Murau in der obern Steiermark heimische Familie neuerdings die Aufmerksamkeit zu lenken und insbesondere über deren Erlöschen zu Anfang des XVII. Jahrhunderts Einiges hier anzufügen.

Was die Schreibung des Namens Liechtenstein betrifft, so ist die alte, echte vom mittelhochdeutschen lieht, d. i. hell, strahlend, die richtige, wenn man auch die gleichnamigen Burgen, wie Liechtenstein-Castelcorn [1]) in Südtirol, die Ruine Liechtenstein bei Chur, jenseits des Rheines, wie auch die anderen dieses Namens in Wirtemberg, Unterfranken und bei Zwickau in Sachsen gewöhnlich Lichtenstein geschrieben und gedruckt findet, das fürstliche Haus aber hat die alte Schreibung (im J. 1224. Liechtensteine) mit Recht beibehalten.

Die bekannteste und genannteste Persönlichkeit der steiermärkischen Liechtensteine, die ihren Stammsitz in der damaligen Burg Liechtenstein bei Judenburg hatten, ist der Ritter und Sänger Ulrich, der wahrscheinlich im Jahre 1276 gestorben ist und in der St. Johanniscapelle zu Seckau ruht. Über dessen Leben und minnigliche Abenteuer verweisen wir auf des Freiherrn v. Hormayr Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. Wien 1822 in dem Aufsatze: „Die Lichtensteine“ von S. 20—41; ferner auf Friedrich Heinrichs von der Hagen Minnesinger Thl. IV, von S. 321—404, wo mit dem sorgfältigsten Fleisse das umfassende Materiale zu einer Biographie Ulrichs aufgespeichert ist und auf das was Referent im Anzeigeblatte des XCII. Bandes der Wiener Jahrbücher niedergelegt hat. Ludwig Tieck hat im Jahre 1812 den Frauendienst, welches Gedicht (von 1255) Ulrichs gereimte, mit seinen Liedern (58 Töne) innig verflochtene Selbstbiographie enthält, dann auch zugleich mit dessen „der vrowen buoch“ (vollendet 1257) Professor Lachmann zu Berlin im Jahre 1841 herausgegeben [1]).

Eine höchst dürftige Stammtafel dieser Liechtensteine finden wir bei Bucelin III, 124, die mit unserem Otto und den Worten „vita excessit Anno 1610“ schliesst. Möge es einem der gelehrten Geschichtsforscher der Steiermark gefallen, auf urkundlicher Unterlage einen kritischen Stammbaum dieses Geschlechtes zu entwerfen.

Wir eilen zu einer kurzen Darlegung der letzten Sprösslinge dieses Hauses, welches das Erbkämmereramt in der Steiermark und das Erbmarschallamt in Kärnten besessen hat. Die Veste Liechtenstein mussten eines Otto sieben Söhne Schulden halber an die reichen Kraygbor verkaufen, von diesen kam sie an die Stubenberge, aus denen Erasmus sie 1465 an Kaiser Friedrich III. käuflich abtrat; dessen Sohn König Maximilian schenkte 1507 dieselbe sammt Zugehör dem wackern Vertheidiger Wiens gegen die Ungarn, Herrn Tiburz von Sinzendorf, gegen dem, dass er die herrliche Burg im nahen Judenburg ausbaue. Im Gedenkbuch eines Ministers oder Rathes König Maximilian's I. in der k. k. Ambraser Sammlung Nr. 99 auf der letzten Seite liest man: „Ich Jörg Kirchmulner Bekenn, daz die Witib von Sintzendorff [2]) an Irm kauffgelt von Liechtenstain ausgericht vnd bezalt als mich Vitzthumb in Steyr bericht hat, Zweyhundert gulden. Actum Fuessen 6. Decemb. 1515“. Im Jahre 1560 gedieh Liechtenstein an die Ursenbeck, 1638 an das Domstift Seckau, von diesem 1711 an die Freiherrn von Königsbrunn, endlich kaufte es am 28. Mai 1814 von Sigmund Freiherrn von Königsbrunn der Fürst Johann von Liechtenstein. So hatten die

[1]) Die tirolischen Grafen von Liechtenstein erhielten am 26. April 1649 das Indigenat in Böhmen und Mähren, deren Namen und Wappen wurden mit dem der Grafen Podstatzky am 6. Februar 1762 vereiniget.

[1]) Lachmann's Invective gegen die erste Publication dieses Frauenbuchs oder Hwiz im XCII. und XCIII. Bande der Wiener Jahrbücher der Literatur s. in dieser Berliner Ausgabe und die Entgegnung in denselben Jahrbüchern Band XCVI, im Anzeigeblatte S. 34.

[2]) Sie hiess Lucia und war eine Tochter Friedrichs von Saurau zu Payrdorf und Ursula's von Lamberg.

steiermärkischen Liechtensteine schon im XV. Jahrhundert ihren Stammsitz verloren und besassen im Lande noch die Herrschaft Murau und einige Güter in Kärnten.

Die letzten Herren von Liechtenstein zu Murau.

Wie wir in diesen Mittheilungen 1860, S. 209 erwähnten, war Herr Christoph von Liechtenstein-Murau, der zweite Gemahl (von 1566 — 1580) der reichen Kärntnerin Anna Neumann von Wasser Leonburg, welche ihrem sechsten Ehemanne, Ludwig Grafen von Schwarzenberg, die Herrschaft Murau zubrachte und 88 Jahre alt am 18. December 1623 starb.

Dieser Christoph, ein Sohn Otto's IV. von Liechtenstein-Murau und nach Baron's v. Hoheneck Genealogie I, 594 Benigna's von Liechtenstein-Nikolsburg, und seine Brüder Rudolf, Konrad, Otto, Reichard und Sigmund (der siebente Bruder Karl, der noch bei Christoph's Vermählung 1565 lebte, scheint nun schon gestorben zu sein), waren laut eines Lehensprotokolles gemeinschaftlich Besitzer der Herrschaft Murau, und somit war deren Einkommen in sechs Theile getheilt und wohl jeder von ihnen auf ein Sechstel angewiesen. Die reiche Neumann erkaufte die Antheile von den genannten fünf Schwägern am 1. September 1574, — demnach bei Lebzeiten ihres Gemahls — um 67.000 Pfund Pfenninge. Christoph hatte jedoch nach der Murauer Chronik, die der dortige Registrator Huber auf urkundlicher Grundlage am 1. Jänner 1800 beendet hat, noch Antheil an den übrigen Gütern, Zehenten und Unterthanen in Kärnten und ein Haus in der Stadt St. Veit besessen, sei aber auch öffentlicher Vertreter und Gewaltträger seiner Frau gewesen.

Nach Christoph's wahrscheinlich im Jahre 1580 erfolgtem Ableben [1]) wurden dessen Brüdern die Manns- und Ritterrüstungen mit den gesattelten Pferden, dann die Liechtenstein'schen Familienacten, insoferne diese auf die Murauer Renten keinen Bezug hatten, kraft Vergleichs-Instrumentes dd. Gratz, 16. December 1581 verabfolgt und so erscheinen die Herren von Liechtenstein als hinausbezahlt und vom Besitze der Herrschaft gewichen [2]). Somit erklärt sich, dass der Murauer Chronist Huber seine Relationen über die Liechtenstein zu Murau mit dem Capitel über diesen Christoph abschliesst und daher in Folge dieser Aushändigung der Liechtenstein-schen Familienacten im Archive zu Murau hierüber nichts Weiteres zu suchen und zu finden ist.

Die vorgenannten sieben Brüder ruhen sammt ihrem Vater Otto (gest. 1. Mai 1564), ihrer Mutter und ihrer Schwester Anna in der St. Matthäikirche zu Murau (s. Göth's Steiermark III, 390).

Der Besitz und das Vermögen dieser Liechtensteine hatte, wie aus allem erhellet, gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts sich sehr gemindert, ein gewöhnliches Loos mancher adeliger Familien, welche durch Spaltungen in mehrere Linien sich gegenseitig entfremdet, durch wiederholte Güterabtheilungen und schlechten Haushalt ihren Wohlstand zersplittert, Ansehen und Einfluss im Lande verloren und endlich ihren allmählichen Untergang herbeigeführt haben.

Der einzige Sohn Sigmunds, eines der erwähnten sieben Brüder, war Otto, der zu Padua im Jahre 1610 seinen Namen in's v. Gablkhover'sche Stammbuch eingeschrieben hat. Über sein Leben wissen wir nichts Näheres zu berichten. Nach Bucelin III, 124 und Hübner III, 748 starb er noch in demselben Jahre. Wenn uns dessen Todesjahr mit aller Sicherheit anzugeben dermals nicht möglich ist, so ist er doch der Letzte der steiermärkischen Liechtensteine.

Wo Otto seines Lebens Ende und seine Ruhestätte gefunden habe, ist uns unbekannt. Die Pfarrbücher zu Tultschnigg, wohin die Kirche St. Andreä bei Seltenheim, anderthalb Stunden von Klagenfurt, und die dortige, in neuester Zeit aus ihrem Schutte wieder erstandene Schlosscapelle in Seltenheim eingepfarrt sind, reichen nur bis zum Jahre 1640 zurück und machen keinen von Liechtenstein, wohl aber mehrere des Geschlechtes der Freiherren von Windischgrätz namhaft, welche nach denen von Liechtenstein in den Besitz dieser Herrschaft gekommen sind. Auch findet man unter den zu Tultschnigg und in dessen Filialkirche St. Andreä vorhandenen wenigen alten Grabdenkmälern nur ein Paar der Freiherren von Windischgrätz und keines der dort früher ansässigen Liechtensteine.

Leider besitzt der historische Verein für Kärnten, wie Herr Conservator Ritter von Gallenstein, dem ich für diese Notizen zu vollem Danke verpflichtet bin, mir berichtet, nichts Urkundliches über die Herren von Liechtenstein-Murau.

Des hochwürdigen Herrn Heinrich Hermann kleine genealogisch-historische Abhandlung über „die Liechtensteine in Kärnthen“ (in der Carinthia, 1833, Nr. 16), welche mehr die frühere Zeit dieses Geschlechtes als dessen Erlöschen behandelt, konnte ich erst, als obige Zeilen gesetzt waren, zur Einsicht erlangen.

Nach des Grafen Wilhelm v. Wurmbrand „Collectan. genealog. Viennae“ 1705, pag. 294 wurde noch im Jahre 1615 einem Christoph von Liechtenstein das Marschallamt in Kärnten, das später an die Grafen von Wagensperg gelangte, verliehen. Dürfte nicht in der Jahrzahl 1615 ein Satzfehler stecken?

Nach Vehse's „Geschichte der deutschen Höfe“ Bd. X, 298 erlosch dieses Geschlecht im Jahre 1624, ward

[1]) Ist daraus zu schliessen, dass sein Bruder Rudolf noch in diesem Jahre mit dem Erblandkämmereramt belehnt wurde.

[2]) Dieses Detail verdanke ich der besonderen Güte des Herrn Adolf Berger, des gelehrten Archivars Sr. Durchlaucht des Fürsten Adolph von Schwarzenberg, dem die Herrschaft Murau gehört.

doch nach v. Wurmbrandt, S. 283 im Jahre 1622 Johann Ulrichen, Freiherrn und seit 25. Februar und 30. April 1623 Reichsfürsten von Eggenberg das Erbkämmereramt in Steiermark, das schon im Jahre 1304 Otto v. Liechtenstein inne hatte, für sich und seine ehelichen Nachkommen verliehen.

Bucelin's Angabe III, 124, dass Otto's Schwester N. die erste Gemahlin Wolfgang Leonhards von Keutschach, aus dem bekannten Kärntnerischen Geschlechte, gewesen sei, ist wohl unrichtig, indem nach des Herrn v. Gallenstein Mittheilung des letzten Otto Grosstante, nämlich die Schwester seines Grossvaters, mit Herrn Sebastian v. Keutschach verehelicht war.

Als die Gebrüder Georg Sigmund von und zu Spangstein, der nach Wissgrill V, 382 mit Maria Polyxena Freiin von Lamberg vermählt war, und Christoph Friedrich von Kaiser Ferdinand II. ddo. Laxenburg 4. Mai 1636 in den Freiherrenstand mit den Prädicaten auf Waisenberg und Mittertrixen erhoben wurden, erhielten sie auch die Genehmigung, mit ihrem Wappen das des ausgestorbenen Geschlechtes der Herren von Liechtenstein zu Murau zu vereinigen. Wir finden in der hierauf bezüglichen Bitte der genannten Gebrüder an den Kaiser die ganz klaren Worte: „Christoph Friedrich hat eine von Liechtenstein zu Muraw, Otten Herrn von Liechtenstein vnd Herrn zu Muraw Erblandt Marschalkhen in Kärnten vnd Erb-Cammerern in Steyer, des leczten dess vralten Geschlächts Eheleibliche Schwester Sydonia von Spangstein zu der Ehe auch gehabt“. Diese Wappenvereinigung wird von Seite Sr. kaiserlichen Majestät bewilligt „in Ansehung dass unter ihnen Christoph Friedrich mit des leczten des Namens und Stammens derer von Liechtenstein eheleiblichen Schwester Regina ehelichen verheiratet ist“. (Aus den Acten des k. k. Adelsarchivs.)

Das Wappen der Herren von Liechtenstein-Murau hat, wie die obige Abbildung zeigt, schräge, gleichgetheilte Striche oder Balken, von denen von unten der 1. 3 und 5 weiss oder silberfarb, die beiden andern, d. i. der 2. und 4. schwarz sind. Dieses Wappen ist abgebildet in dem höchst seltenen Wappenbuch, darinnen aller Stände, des Fürstenthumbs Steyer Wappen vnd Insignia, mit ihren Farben, nach ordnung, wie die im Landthauss zu Grätz angemahlt zu finden. Gedruckt zu Grätz durch Zachariam Bartsch Formschneider (1567) in kl. 4.

Das fürstlich Liechtenstein'sche Wappen hingegen, das auch in des Freiherrn von Hoheneck Genealogie, Bd. I, 593 abgebildet ist, führt das Stammwappen in dem mitten quergetheilten Herzschilde, dessen obere Hälfte gelb oder golden und die untere roth ist.

Wir halten diese beiden gleichnamigen Geschlechter nicht für stammverwandt, wie man gemeiniglich annimmt. Wie verschieden sind beider Wappen! Die Wiege und Heimat jenes ist die Steiermark, dieses höchst wahrscheinlich Österreich im Viertel unter dem Manhartsberge an der mährischen Grenze.

Möge eine geschichtsforschende Potenz, wie der Verfasser der mustergiltigen Babenberger Regesten, der k. k. Haus-, Hof- und Staats-Archivar v. Meiller die Urahnen des fürstlichen Hauses aus dem Halbdunkel, das im XII. und XIII. Jahrhundert sie umhüllt, in helleres Licht hervortreten lassen.

Voll nachahmenswerther Pietät und edler Gesinnung hat Seine Durchlaucht der regierende Fürst Johann II. von Liechtenstein seinen gelehrten Bibliothekar und Archivar Herrn Jakob Falke mit der Ausarbeitung einer quellensicheren, kritischen Geschichte seines Hauses betraut, in Wahrheit das schönste Denkmal womit er das Andenken an seine durch sieben Jahrhunderte ruhmvollen Ahnen ehren kann.

Über einige Kunstdenkmale in Niederösterreich und Steiermark.

(Nach den Ergebnissen einer akademischen Studienreise.)

In der Absicht, die heimischen Kunstdenkmale den praktischen Zwecken des Unterrichtes näher zu rücken, wurde im verflossenen Jahre von der kais. Akademie der bildenden Künste die Einführung von Studienreisen für die Zöglinge der Architecturschule beschlossen. Im Sinne dieser auch von dem hohen Staatsministerium für zweckmässig und fruchtbringend erkannten Anordnung unternahm Professor Friedrich Schmidt im Monat August 1861 mit mehreren Schülern einen Ausflug nach Kirchberg a. W. in Nieder-Oesterreich, dann nach Gratz, Strassengel, Bruck, Leoben und Göss in Steiermark und gab ihnen dort Gelegenheit, eingehende Aufnahmen der vorhandenen Kunstdenkmale des Mittelalters und der Renaissance zu machen.

Mit der freundlichsten Bereitwilligkeit gestattete der Director der Akademie der bildenden Künste Herr Christ. Ruben, dass mehrere dieser Aufnahmen in den „Mittheilungen“ der k. k. Central-Commission zur Veröffentlichung gelangen, wodurch das Ergebniss dieser Studienreise nicht blos für die nächstliegenden Zwecke des Unterrichtes, sondern auch für jene der Wissenschaft nutzbringend gemacht wird.

Indem wir dies zur richtigen Würdigung der nachfolgenden Darstellungen vorausschicken, müssen wir noch erwähnen, dass sämmtliche Objecte unter der persönlichen Einflussnahme des Herrn Professors Friedrich Schmidt von den Zöglingen der Architecturschule für das Bedürfniss dieser Blätter ausgearbeitet wurden und Ersterer uns auch

die zur kunstarchäologischen Beurtheilung der Gegenstände erforderlichen schriftlichen Behelfe geliefert hat.

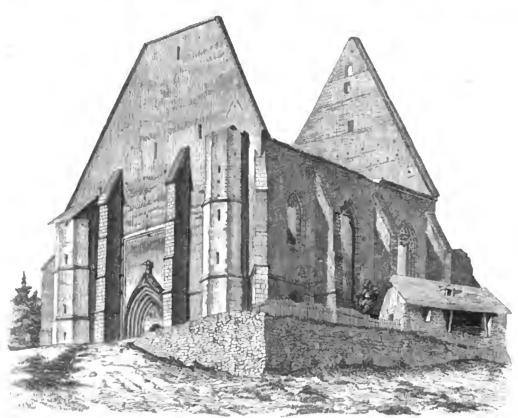
D. Red.

I.

Die gothische Kirche des heil. Wolfgang zu Kirchberg am Wechsel.

(Gezeichnet von W. Röttig.)

Eine kurze Strecke von dem Pfarrdorfe Kirchberg a. W. entfernt erhebt sich auf einem ziemlich steilen Hügel in wundervoll malerischer Lage die Ruine der dem h. Wolfgang geweihten Wallfahrtskirche (Fig. 1).



(Fig. 1.)

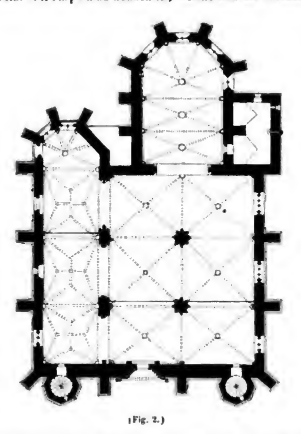
Nicht die Macht eines zerstörenden Elementes oder der alles vernichtende Zahn der Zeit haben dieses in seiner Art interessante Bauwerk zu einer Ruine gemacht, sondern der Umstand, dass diese Kirche wie so viele andere Gotteshäuser des vorigen Jahrhunderts der Säcularisirung anheim fielen. Als nämlich im Jahre 1782 das Frauenkloster zu Kirchberg aufgehoben wurde, sollte auch die Kirche um den Werth des Steinmaterials veräussert werden. Diese Veräusserung unterblieb jedoch und die Kirche wurde dem ehemaligen Käufer der Klosterrealitäten überlassen, weil sich wegen der mit der Abbrechung der Mauern verbundenen bedeutenden Kosten kein Abnehmer gefunden hatte [1]). Man beschränkte sich darauf, das Dach abzutragen, sowie die Gewölbe einzuschlagen und das wenige brauchbare Materiale in einer Gegend — wo doch die nächstliegenden Berge Holz und Stein in reichster Fülle bieten — zu den geringfügigsten Zwecken zu benützen. In Folge dieses Vorganges hat man bei der jüngsten Aufnahme der Ruine die Schafte der zwei freistehenden Säulen der Kirche in einem Stalle eingemauert gefunden und musste sich noch mit diesem Funde zufrieden stellen, weil durch ihn die ehemalige Beschaffenheit der beiden erwähnten Säulen sichergestellt werden konnte.

Ungeachtet dieser barbarischen Behandlung eines nicht unbedeutenden Bauwerkes ist von demselben — Dank der überaus soliden Construction — doch noch so viel übrig geblieben, dass nicht nur die räumlichen Verhältnisse, sondern auch zahlreiche Einzelheiten des Baues genau erkannt werden können.

Die aus Bruchstein mit Quaderecken aufgeführten Umfassungsmauern, die Wandpfeiler, Portale, Masswerkgliederungen der Fenster, Gesimsungen u. s. w. sind so weit erhalten, dass sich eine Reconstruction des Bauwerkes ohne alle Schwierigkeiten bewerkstelligen lässt. Und, wie

[1]) Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumvereines. Wien 1856, I. 291

wir auch in diesem Organe (J. 1862, S. 55) mitgetheilt haben, fanden sich bereits mehrere Freunde mittelalterlicher Kunst, unter denen vor Allem Se. Exc. Feldzeugmeister Freih. v. Kempen zu nennen ist, welche sich die Wieder-



(Fig. 2.)

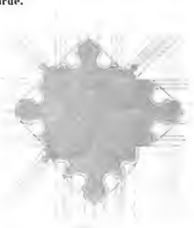
herstellung jener schönen gothischen Kirche zur Aufgabe gestellt haben. Den Bemühungen dieser Männer ist es zu danken, dass Seine Majestät der Kaiser mit einem grossmüthigen Beispiele vorangegangen sind und zur Restauration der St. Wolfgangskirche die Summe von 500 fl. zu spenden geruht haben. Eine Summe von beiläufig 10000 fl. wird im Allgemeinen nöthig sein, die Kirche wieder in guten Bauzustand zu versetzen und durch den anerkennenswerthen Eifer des Herrn Dechanten zu Kirchberg, so wie durch die Opferwilligkeit der Gemeinde wurde es schon gegenwärtig ermöglicht, dass mit den Restaurationsarbeiten begonnen werden konnte.

Der Grundriss (Fig. 2) zeigt die sich öfters wiederholende Erscheinung, dass in der Mitte des Langhauses eine Säulenreihe angebracht ist, welche auf die Längenachse des Presbyteriums trifft. Während aber derlei Anlagen in den meisten Fällen als von vorne herein beabsichtigt, angetroffen werden, so lässt sich aus der ganzen Technik dieses Bauwerkes erkennen, dass das Presbyterium einer etwas früheren Bauperiode angehört, an welches das Langschiff in seiner gegenwärtigen Gestalt erst später zugebaut wurde.



(Fig. 4.)

Die zwei freistehenden, durch schlanke Spitzbogen mit einander verbundenen Säulen, theilen das Langhaus in sechs Felder, deren Gewölbe mit einfachen Kreuzrippen construirt waren. Die Profile der Rippen waren theils aus Spitzstäben, theils aus combinirten Hohlkehlen gebildet. Der in Fig. 3 veranschaulichte Längendurchschnitt zeigt die beabsichtigte Reconstruction der Kirche mit den neu aufgebauten Pfeilern, der neuen Einwölbung des Langhauses und Chores und dem bereits vollendeten neuen Dachstuhle. Die freistehenden Pfeiler, von denen wir in Fig. 4 und 5 die Grundrisse geben, waren in einer der späteren Wienerschule eigenthümlichen Weise construirt. Ähnlich den Pfeilergliederungen in der Augustinerkirche zu Stein und der Pfarrkirche zu Mödling sind die zum Tragen der Gewölbegurten bestimmten Dienste nicht an einem runden Säulenstamm angesetzt oder



(Fig. 5.)

(Fig. 3.)

unter sich durch Hohlkehlen zu einer Gliederung verbunden, sondern sie liegen an den Ecken eines über Eck gestellten Achteckes, so dass die Grundform des Letzteren noch stark ersichtlich blieb. Die Basen der Säulen und Wanddienste sind sehr einfach mit Hohlkehlen versehen, und erstere durch Vermittlung von grossen Schrägen im Grundrisse zu einer einfachen Hauptform zusammengefasst. Aus den vorhandenen Überresten der Capitäle ist zu entnehmen, dass der Schmuck derselben theils aus einfachem Blattwerk, theils aus symbolischen Darstellungen bestand. Aber sowohl diese Sculpturen, so wie überhaupt der ornamentale Theil der Kirche sind von sehr untergeordnetem Werthe und zeigen so recht das Gepräge eines mehr handwerksmässigen als künstlerischen Schaffens.

An der Nordseite des Kirchenschiffes befindet sich, gleichsam ein Nebenschiff bildend, jedoch in gleicher Höhe mit Ersterem und mit einem selbstständigen Chorabschlusse, ein schmaler Zubau, der an der Westseite zuerst eine Fortsetzung der daselbst befindlichen Empore bildet und, sich nach der Kirche zu in spitzbogigen Arcaden öffnend, weiterhin eine selbstständige Bestimmung gehabt zu haben scheint, worüber jedoch die dermaligen Bauüberreste keinen bestimmten Aufschluss geben.

Ohne Zweifel ist dieses Nebenschiff von demselben Meister wie das Langhaus erbaut, doch ist auch hier wie bei dem Langhause und Chore ersichtlich, dass es nicht zur ursprünglichen Anlage gehört, sondern erst im Laufe des Baues hinzugefügt wurde, — ja der östliche, polygone Abschluss dieses Seitenschiffes ist nicht einmal streng organisch construirt, und man sieht aus diesem Mangel, dass das Vorhandensein älterer Bautheile bestimmend auf die Form dieses Zubaues gewirkt haben. Auch die Einwölbung unterscheidet sich von jener des eigentlichen Kirchenschiffes, indem sie nicht kreuz- sondern sternförmig gebildet ist.

Aus dem Querdurchschnitte Fig. 6 ist ersichtlich, dass an der Westseite des Langhauses gewölbte Emporen ange-

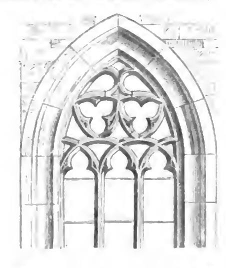


Fig. 6.

bracht waren, zu welchen man vom Innern der Kirche aus mittelst zweier in der Hauptfaçade liegender Wendeltreppen (vergl. Grundriss Fig. 2) gelangte.

Der Chor besteht aus zwei schmalen Gewölbfeldern und einem aus den drei Seiten eines Achteckes gebildeten Abschlusse. Auch die Gewölbe dieses Bautheiles waren mit einfachen Kreuzrippen construirt, welche an den Abschlusswänden zusammenliefen und dort ungefähr in der halben Höhe des Chores auf Consolen sich stützten. An der nördlichen Abschlusswand ist ein Wandtabernakel in der allgemein üblichen Form angebracht.

Die Fenster der Kirche, deren Laibungen entweder aus einer einfachen Schräge oder aus einem Hohlkehlenprofil bestehen, haben noch ziemlich gut erhaltenes Masswerk, in welchem, wie das Fig. 7 gegebene Beispiel zeigt, die spätere Constructionsweise der Fischblase vorherrscht.





(Fig. 7.)

An der Südseite des Chores führt eine zierlich profilirte Thüre zur Sacristei, deren Inneres jedoch in räumlicher Beziehung nichts Bemerkenswerthes enthält.

Fassen wir nun das Äussere der Kirche in's Auge, so kommt vor allem die Hauptfaçade in Betracht. Zu beiden Seiten derselben treten die zur Communication mit den Emporen bestimmten Treppenhäuser in ähnlicher Anordnung, wie bei der Frauenkirche zu Wiener-Neustadt hervor. Correspondirend mit dem linkseitigen Theile des Langhauses führt zwischen zwei Strebepfeilern ein reich profilirtes, mit Fialen und Wimpergen geschmücktes Portal in das Innere der Kirche. Dasselbe ist im geschweiften Spitzbogen construirt, und mit einem viereckigen Rahmen umgeben, der aus dem Fensterabdachungsgesimse entspringt. Der freie Raum zwischen diesem Gesimse und den Spitzen des Portals ist auf rothem quadrirten Grunde mit einer in Lilien auslaufenden Randverzierung und Spruchbändern bemalt und die Füllung des Spitzbogens mit einem interessanten, leider schon sehr verstümmelten Basrelief

geschmückt. Der heilige Wolfgang hält nämlich, sitzend dargestellt, in der einen Hand das Modell der Kirche, deren Patron er ist und in der andern Hand den Bischofstab. Zu seiner Seite erscheinen zwei Heilige, von denen der rechts stehende den hl. Florian darstellt, dessen Costüme mit jenen des hl. Ladislaus auf den Corvinischen Ducaten sehr grosse Ähnlichkeit hat [1]), während die Kleidung des zweiten Heiligen völlig der römischen ähnlich ist. Am Schlusssteine dieses Haupteinganges an der Stirnseite unterhalb dieses Basreliefs zeigen sich zur Rechten die Worte: *„maister michel“*.

Ein zweites dem hier beschriebenen ähnliches Portal ist an dem nördlich gelegenen Nebenschiffe in dem letzten Gewölbjoche vor dem Presbyterium angebracht (Fig. 8). Auch die Laibung dieses Portals ist abwechselnd mit Wulsten und Hohlkehlen profilirt, reich mit Wimpergen und Fialen verziert, und die ausserste Hohlkehle des Portalbogens mit zartem Laubornamente ausgefüllt. Auf dem Basrelief über der Thüröffnung erscheint gleichfalls der heil. Wolfgang mit dem Donator und der Unterschrift: *„arthur ofenbeck anfanger dis. goc. haws“*. In dem bemalten Felde über dem Portale sind im Hautrelief rechts ein *ecce homo* aus stylisirten Wolken vortretend, und links ein Engel mit einem Spruchbande, dessen Inschrift jedoch unleserlich ist, angebracht.



(Fig. 8.)

Ein weiterer, jedoch ganz einfach profilirter Eingang ist an der Südseite der Kirche.

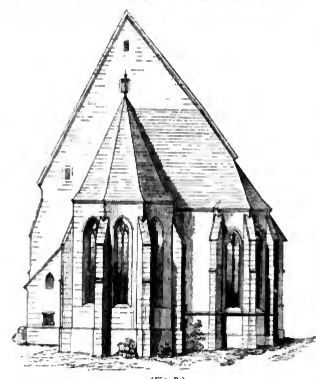
Die Strebepfeiler, an allen Theilen der Kirche ziemlich stark hervortretend, haben die gewöhnliche, schmucklose Gestalt einfacher Dorfkirchen und nur eine sehr schräg anlaufende Abdachung. Wie aus der in Fig. 9 mitgetheilten Choransicht ersichtlich ist, werden die Wände des Langhauses sowohl von einem Sockel-, als auch einem Fensterabdachungsgesimse durchzogen, abweichend von der Anordnung im Presbyterium, wo nur ein Sockelgesimse angebracht ist.

Über das Innere der Kirche ist noch zu bemerken, dass dort ziemlich deutliche Überreste von Bemalung vorhanden sind, die jedoch — insoweit dies nach einem Bilde des heil. Christoph beurtheilt werden kann — keine künstlerische Bedeutung haben.

Ausser den hier besprochenen Hauptmomenten des Baues enthält derselbe eine Anzahl kleinerer architektonischer Details, welche als Ausfluss einer raffinirten Technik namentlich für den Fachmann von Bedeutung sind. Eines dieser Details ist das an der Nordseite der Kirche angebrachte zierliche Fenster mit seiner kräftigen Profilirung und einer ganz eigenthümlichen Einrahmung (Fig. 10).

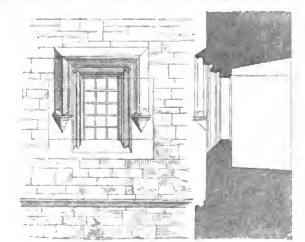
[1]) Kirchliche Baudenkmale im Erzherzogthume Österreich u. d. Enns nach v. Grefe's Aquarellen dargestellt. Wien 1861. S. 16.

Über den Zeitpunkt der Erbauung der Kirche bieten — was bei älteren Bauwerken nur in seltenen Fällen eintritt —



(Fig. 9.)

die schon erwähnten Portalinschriften sowohl über die Person desjenigen, der den Bau unternahm, als auch über den ausführenden Künstler einige nähere Anhaltspunkte.



(Fig. 10.)

Die am Thürsturze des Hauptportales angebrachte Inschrift *„Meister michel“* lässt keinen Zweifel übrig, dass wenigstens das Langhaus der Kirche von diesem Baumeister erbaut wurde. Obwohl nun die Bezeichnung Meister Michel sehr unbestimmt lautet, so dürfte doch darunter keine andere Person als der Baumeister Michel Weinwurm aus Wiener-Neustadt zu verstehen sein [1]), welcher am Schlusse des XIV. Jahrhunderts lebte und als herzoglicher Baumeister unter Albrecht III. das Schloss Laxenburg und die Wiener-Neustädter Denksäule erbaut, dann am 2. Juni 1394 den Grundstein zum Baue der Kirche Maria am Gestade und zwar — insoweit dies das breitere, westlich gelegene Schiff betrifft — gelegt hatte [2]). Michael Weinwurm besass in der Johannesgasse zu Wien ein Haus und war offenbar ein sehr geschickter angesehener Mann, auch wird er häufig in gleichzeitigen Urkunden einfach als Meister Michel bezeichnet. Einen sehr geübten Baumeister verräth nun auch das Langhaus der St. Wolfgangskirche; es hat zwar nicht die Formenreinheit der Frühgothik, aber ganz entschieden die Merkmale der routinirten Technik der Wiener Schule des späteren Mittelalters an sich, und da mithin schon aus architektonischen Gründen angenommen werden kann, dass das Langhaus der St. Wolfgangskirche am Schlusse des XIV., oder zu Anfang des XV. Jahrhunderts erbaut wurde, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Michel Weinwurm der Erbauer derselben ist.

Was die an dem Seitenportale des Zubaues angebrachte Inschrift *„artolf ofenpek anfanger dis. goc. haws“* anbelangt, so gibt eine in das Jahr 1404 fallende Urkunde, welche sich noch erhalten hat, einige Erläuterung [3]). In dieser Urkunde wird ein zwischen Ortolf v. Ofenpek und Jörgen dem Nözzler, Pfarrer zu Kirchberg, ausgebrochener Streit über den Bezug von Nutzungen geschlichtet und darin Ortholf ausdrücklich als Erbauer der „nevn kapelle“ — zum Beweise, dass sie damals und zwar erst seit kurzer Zeit aufgebaut und zum Gottesdienste eingerichtet war, genannt. Daraus können wir nun mit Bestimmtheit entnehmen, dass die Kirche im Jahre 1404 bereits erbaut war und halten wir an der Annahme fest, dass Michel Weinwurm der Baumeister derselben ist, so fällt die Erbauung der St. Wolfgangskirche zwischen die Jahre 1394 und 1404. Über den Zeitpunkt der Erbauung des Presbyteriums, welches am Schlusse des XIV. Jahrhunderts schon bestand, haben wir keine historischen Belege aufzuweisen, doch gehört die Entstehung desselben jedenfalls auch dem XIV. Jahrhunderte an und zwar dürfte dasselbe vielleicht ursprünglich als Erweiterungsbau einem alten, romanischen Kirchenschiffe angefügt worden, und dann am Schlusse des XIV. Jahrhunderts, als dieses umgebaut wurde, stehen geblieben sein.

---

[1]) J. Feil in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, I, 292.

[2]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Jahrg. 1857. (J. Feil. Zur Baugeschichte der Kirche Maria am Gestade.) S. 16.

[3]) Vergl. J. Feil, a. a. O. und kirchliche Kunstdenkmale in Niederösterreich, a. a. O.

Dacien in den antiken Münzen.

Von M. J. Ackner.

(Fortsetzung.)

Dieses sind die Hauptmomente des gegenwärtigen, und vielleicht zum Theil auch des nächstfolgenden Jahres, welche die Geschichte und die kunstvollen halb erhabenen Abbildungen auf der Trajansäule aufbewahrt haben. Manches bleibt indessen von undurchdringlichem Dunkel umzogen und kann aus Mangel an ausführlichen historischen Nachrichten nicht erhellt und erörtert werden. Jedoch geben die Münzen aus diesem Zeitalter aufklärende Winke, und viele individuelle höchst interessante Züge, besonders zur Beleuchtung des zweiten dacischen Krieges, sind uns in denselben aufbewahrt.

Eine Auswahl aus der grossen Menge hieher gehörender Münzen, welche ich theils in der eigenen, theils in der bedeutend reichen Baron Bruckenthalischen Sammlung, theils und am meisten, in Eckhels Katalog des berühmten kaiserlichen Wiener Münzcabinets, und der Doctrina numorum veterum finde, mag einigermassen als Beleg für die aufgestellte Behauptung gelten.

A. 32. IMP. TRAIANO. AVG. GER. DAC. P. M. TR. P. Der Kaiserkopf mit dem Lorbeerkranze.

COS. V P. P. S. P. Q. R. OPTIMO PRINC. Der aufrecht stehende Hercules giesst mit der Rechten ein Gefäss über die lodernde Flamme eines Altares aus, und hält mit der Linken die Keule und die Löwenhaut. AV. M. C.

33. Dieselbe Münze, jedoch ein Adler auf dem Blitze stehend. AV. M. C.

34. Dieselbe, aber Jupiter sitzend, in der Rechten eine kleine Siegesgöttin, in der Linken eine Lanze. AV. und AR. M. C.

35. Eine gleiche, aber mit dem Symbol der Hoffnung. AR. M. C.

36. Eine ähnliche, aber ein vorwärts schreitender Krieger, in der Rechten die kleine Siegesgöttin, in der Linken ein Tropäum AR. M. C.

37. Dieselbe, aber die aufrecht stehende gehelmte Roma, in der Rechten die Victoria, in der Linken eine Lanze tragend. AR.

38. Dieselbe, aber die Siegesgöttin stehend, in der Rechten den Lorbeer, in der Linken den Palmzweig haltend und auf dacische Schilder sich stützend. AR.

39. Die ähnliche, aber die Victoria auf dem Schild, welcher an einen Palmbaum geheftet ist, schreibend: DACICA. AR. M. C.

B. 40. IMP. CAES. NERVAE. TRAIANO. AVG. GER. DAC. P. M. TR. P. COS. V. P. P. Kopf mit dem Lorbeerkranze.

S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. S. C. Ein Brückenbogen, von beiden Uferseiten mit Thürmen befestiget; unten auf den Wellen ein Schifflein. Æ. 1. M. C. et L. R. M.

41. Eine ähnliche, aber der Imperator schleudert mit der Rechten auf einen Dacier die Lanze.

42. Wie der Buchstabe B (d. h. Typus und Inschrift der Avers).

ARAB. ADQ. S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. S. C. Eine weibliche Figur stehend, mit der Rechten einen Zweig, mit der Linken ein dünnes Rohr haltend, vor den Füssen der Vogel Strauss, manchmal kommt auf einigen auch ein Kameel vor. Æ. 1. M. C.

43. Wie B.

VIA. TRAIANA. S. C. Eine auf der Erde sitzende Frau hält ihre rechte Hand über ein Wagenrad, die linke über einen Felsen. Æ. 1. M. C. [1]).

44. Wie bei A.

DANVVIVS. COS V. P. P. S. P. Q. R. OPTIMO PRINC. Der liegende Flussgott hält die rechte Hand über ein Schiff, mit der linken Hand lehnt er sich über eine Urne, aus welcher Wasser strömt. AR. M. C. — Zu dieser kann man auch die folgende nehmen:

45. Wie B.

DANVVIVS. COS. V. P. P. S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. Der Flussgott in der linken Hand ein Rohr haltend, mit der Rechten den Nacken der liegenden Dacia niederhaltend und mit dem rechten Fusse ihr auf die Hüfte knieend. Æ. 1.

C. 46. IMP. TRAIANO. AVG. GER. DAC. P. M. TR. P. COS. V. P. P. Das mit dem Lorbeerkranze.

S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. Die trauernde Dacia auf ein vaterländisches Schild gestützt; unten das gebogene dacische Schwert. AR.

47. Eine andere, halb angekleidete männliche Gestalt aufrecht stehend, in der Rechten eine Schale haltend und am Altare opfernd, in der Linken das Füllhorn.

48. Eine gleiche, aber eine weibliche Figur stehend, in der Rechten Aehren, in der Linken das Füllhorn haltend, hier ein Scheffel, aus welchem Kornähren hervorstehen, dort das Vordertheil eines Schiffes sichtbar.

49. Eine andere, aber ein Kriegsmann stehend, in der Rechten die Lanze, mit der Linken den Schild angreifend, welchen eine kniende Figur hält. AR. M. C.

50. Eine andere, aber der Soldat stehend, mit der Rechten die Lanze, mit der Linken den Schild haltend.

51. Wie B.

S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. S. C. Hercules nackend und stehend schüttet mit der Rechten über einem flammenden Altar ein Geschirr aus, mit der Linken die Keule, auf dem rechten Arm die Löwenhaut tragend. Æ. 1. M. C.

Bei den nachfolgenden Münzen ist die Aufschrift an beiden Seiten immer die nämliche, aber der Typus verschieden, wie folgt:

52. Eine weibliche Figur, in der Rechten eine kleine Siegesgöttin, in der Linken die Lanze haltend, auf Waffen sitzend, mit dem rechten Fuss einen Helm, mit dem linken den Kopf eines Daciers tretend. Æ. 1. [2])

---

[1]) Erinnert wohl äusserlich an die gebahnten Kunststrassen, auch an den mühsam eingehauenen Felsengang und Treppelweg an dem rechten servischen Donauufer.

[2]) Eine namhafte Reihe, auf Befehl und nach dem Beschlusse des römischen Senates, geprägter sehr schöner Bronzemedaillen, copirt von Gio Pietro Bellori, finden wir den Abbildungen der Trajansäule von Pietro Santi Bartoli beigefügt. Der grössere Theil von diesen Medaillen — nicht alle — steht mit den dacischen Begebenheiten in mittelbarem oder unmittelbarem Zusammenhange.

53. Der mit der Toga bekleidete Imperator steht mit einer andern Figur auf der Bühne; unten sind vier gleichfalls mit der Toga angekleidete Männer, ihre Hände erhebend; zurück im Hintergrunde stehen zwei Obelisken; daneben eine auf dem Boden liegende menschliche Gestalt. Æ. M. C.

54. Der mit der Toga bekleidete, auf einem erhöhten Piedestal stehende Trajan, welchen eine heranfliegende Victoria krönet, hält in der Rechten einen Zweig, in der Linken eine Lanze, unten heben zwei Knaben die Hände gegen ihn empor, und an beiden Seiten des Fussgestells ist ein Adler angebracht. Æ. 1. M. C.

55. Ein Tropäum, vor welchem die trauernde Dacia über vaterländische Waffen steht. Æ. 1. M. C.

56. Die Victoria hält über dem Rumpfe eines Palmbaums einen Schild mit der Aufschrift: VIC. DAC. Æ. 1. 2.

Bei einigen der Kaiserkopf auch mit der Strahlenkrone.

57. Eine sitzende und den Schlangenstab in der Rechten haltende Frau *(Nemesis)*, gegen welche ein das Knie beugender Dacier seine Hände erhebt. Æ. 1.

58. Eine Frauengestalt, einen Zweig in der Hand haltend. Æ. 1.

59. Eine stehende, mit der Rechten eine kleine Siegesgöttin, mit der Linken eine Lanze führende Militärperson, gegen welche ein auf seine Knie fallender Dacier die Hände erhebt. Æ. 1. 2.

60. Ein vorwärts gekehrter Dacier, knieend. Æ. 1.

61. Eine aufrecht stehende Frau hält in der Rechten einen Zweig, in der Linken ein Füllhorn, und tritt mit dem rechten Fusse auf das Haupt eines Daciers. Æ. 1. 2.

62. Ein Brustharnisch. Æ. 2.

63. Die Herculeskeule mit der Löwenhaut. Æ. 2.

64. Eine stehende weibliche Figur zündet mit hinhaltender Fackel die dacischen Waffen an, mit der linken Hand ein Füllhorn tragend. Æ. 2.

65. Dacische Waffengattungen.

66. Die vorwärts schreitende Siegesgöttin hält in der Rechten einen Oelzweig, in der Linken einen Palmzweig. Æ. 2.

67. Das Abbild des Arquitas.

68. Drei senkrecht in die Erde gesetzte militärische Feldzeichen.

69. Eine sitzende, in der Rechten eine Opferschale haltende Frauengestalt labet eine am Altare herauf steigende Schlange. Æ 2.

70. Einfaches Tropäum.

71. Der vorwärts schreitende Kriegsgott, in der Rechten die Lanze, in der Linken ein Tropäum auf der Achsel tragend.

72. Wie C.

S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. Eine stehende weibliche Gestalt hält in der Rechten den Zweig, in der Linken das Füllhorn und tritt mit dem rechten Fusse auf den Kopf eines Daciers. AR. M. B.

73. Eine andere, aber mit Siegeszeichen aus dacischen Waffen zusammengesetzt. AR. M. B.

74. Eine andere, aber der Dacier sitzt gebeugt neben einem Tropäum. AR. M. B.

75. Eine andere, aber eine sitzende Frau übergibt mit der Rechten den Zweig einem auf den Knien liegenden Dacier und hält in der Linken eine Lanze. AR. M. B.

76. Wie der Buchstabe A.

DAC. CAP. COS. V. P. P. S. P. Q. R. OPTIMO PRINC. Eine trauernde Frau, Daciens Genius, sitzt auf dacischen Waffen. AR. M. B.

77. Eine andere, aber dieselbe weibliche Gestalt, die Dacia, sitzt mit auf den Rücken gebundenen Händen auf vaterländischen Waffengattungen. AR. M. B.

78. Andere, aber der gefangene Dacier steht unter dacischen Waffenrüstungen. AR M. B.

79. Eine ähnliche, aber der Dacier sitzt halb entkleidet, mit einem Hute bedeckt, die Hände auf den Rücken gebunden, auf dacischen Schildern und Waffen. DAC. CAP.

80. Wie A.

PAX. COS. V. P. P. S. P. Q. R. OPTIMO PRINC. Eine weibliche Gestalt setzt mit hingehaltener brennender Fackel dacische Waffen in Flammen, mit der Linken ein Füllhorn haltend. AR. M. B.

81. Wie A.

PIETAS. COS. V. P. P. S. P. Q. R. OPTIMO PRINC. Eine verschleierte Frau bei den Waffen stehend, in der Rechten eine Opferschale und in der Linken einen Scepter haltend. AR.

Noch führe ich endlich eine vielleicht auch hierher gehörende griechische Colonialmünze an:

82. —

ΔΑΚΙΑ. Mit dem Typus einer unter Kriegstrophäen sitzenden weiblichen Figur [1]).

Aus den sinnbildlichen Darstellungen und präcisen Aufschriften voranstehender Münzen geht deutlich hervor, welche Vorbereitung und Zurüstungen bei dem zweiten dacischen Feldzuge stattfanden, welche Vorsicht und Klugheit insonderheit Trajan hierbei bewies, und welcher Ruhm, welche Siege endlich die Kraftanstrengungen und Heldenthaten des Imperators und seiner Legionen krönten; und es scheint kaum eine Erläuterung darüber nöthig. Immerhin dürften jedoch, des Zusammenhanges und der Übersicht wegen, kurze Andeutungen nicht überflüssig sein. Num. 32 opfert Trajan vor dem brennenden Altare den unsterblichen Göttern unter dem Sinnbilde des römischen Hercules. — Noch hält (33, 34) Roms Adler sitzend den Blitzstrahl fest in seinen Krallen; noch ruht in Jupiters Hand Lanze und Sieg, und der mit Opfern und Verehrung der erhabenen und mächtigen Götter angefangene zweite dacische Krieg lässt auch (Num. 35) auf einen günstigen Ausgang hoffen. — Num. 36 bis 39 rechtfertigen die genährte Hoffnung. — Num. 58 deutet insbesondere auf milde und gütige Behandlung der Überwundenen von Seiten der Überwinder. — Num. 40, 41 erinnert an den Bau und die Vollendung der merkwürdigen Brücke über den Donaustrom [2]) und an den Übergang mit der Armee über dieselbe.

---

[1]) Vaill. in numis Col. Philippi Sen.

[2]) Die Aufmerksamkeit der k. k. Regierung war schon längst auf dieses Denkmal einer grossen Vergangenheit gerichtet, ohne dass es bisher gelungen, weitere Überreste zu entdecken. Eine neue Aussicht auf einen endlichen Erfolg eröffnete der im Winter 1837/38 ungewöhnlich niedrige Wasserstand der Donau, und in der That hatte eine damals unternommene Recognoscirung den besten Erfolg. Der Cordonscommandant in Alt-Orsova, Major Imbrissevic, fuhr in Begleitung des Conservators und Pfarrers Bilsky, des Starosten Kottee und des Ingenieurs Deusler auf einem leichten Kahne Donau abwärts gegen jenen Punkt des serbischen Ufers, von dem man sich dem Brückenkopfe nähern kann. Dort angelangt, nahm er in Folge des ausserordentlich niedrigen Wasserstandes achtzehn über dem Wasserspiegel hervorragende Strompfeiler und in gerader Richtung an dem linken (walachischen) Ufer den Brückenkopf wahr, der jenem am rechten Ufer ähnlich ist. — Mit Hülfe

Num. 42. Während Trajan in Dacien im zweiten Feldzuge grossen Ruhm einerntete, eroberte A. Cornelius Palma, Syriens Statthalter, den an Peträa grenzenden Theil Arabiens und schuf ihn zur römischen Provinz um; und so kommt diese Münze, mit der Präge Arabiae adquisitae, in die Reihe der Münzen mit: Daciae Victae [1]. — Auch der berühmte und grösste europäische Fluss, der Danubius, verdient wohl auf diesen Münzen (Num. 44 und 45) dargestellt zu werden, nicht nur als Zeuge der ausserordentlichen Zurüstungen zu dem dacischen Kriege und der in der Nähe, selbst an den Ufern, vorgefallenen Schlachten, sondern auch, weil man nur erst nach dessen Überschreitung in das feindliche Gebiet mit Nachdruck eindringen konnte. Es scheint der Danubius, der auf der Revers der zweiten Münze 45 als Flussgott mit Macht die Dacia zu Boden donnert, nicht geringen Antheil an der Unterjochung des Königreichs gehabt zu haben. In der That beweiset eine Inschrift [2]), welche der slavisch-mösischen Flottille Erwähnung thut, dass in Moesien, folglich auf dem untern Isterstrome, vor der Einmündung des Altflusses in die Donau, gegen die Überfälle der Barbaren ein Geschwader stationirt gewesen sei. Vor Allem hat Trajan sich durch diesen grossen Strom, über welchen er eine steinerne Brücke bauete, den grössten Ruhm erworben, indem Alles, was der Kaiser sonst gethan, durch dieses Wunderwerk, nach Dios Behauptung, übertroffen wurde [3]). Num 46. Der trauernde Genius des Dackerlandes ahnet schon sein verhängnissvolles Schicksal, das ihm bevorsteht. — Num. 48. Diese Münze gibt Nachricht über die Zufuhr des Proviants für die römische Armee mittelst der Kriegsflotte des Slavius. — 52, 55, 57, 59, 60. Hierdurch sind die äusserst häufigen, auf allen Seiten vorgefallenen, für die Dacier unglücklichen kleineren Treffen und Gefechte bezeichnet. — 47, 51, 69, 81. Götterverehrungen der Römer nach dem Übergange über den mächtigen Strom; den Unsterblichen erwiesene Huldigungen und gethane Gelübde vor und nach den Schlachten; vorzüglich auch Dankopfer für die allgemein erhaltene Gesundheit und das ungetrübte Wohlsein der Legionen und ihres Feldherrn, nach den glücklich erfochtenen und für die Römer minder, als für die Barbaren blutigen Siege. — 48, 50, 58, 61 und 65 bis 68, deuten auf milde und gerechte Behandlung der Gefangenen von Seiten der Sieger, auf Waffenstillstand und inzwischen gepflogene Friedensverhandlungen. — 70, bis 75. Der Dacier letzte Kraftanstrengung wird von dem römischen Mars zertreten, und das ganze Volk unterwirft sich der unwiderstehlichen Macht des sieggewohnten, menschenfreundlichen Heros, und führt die Eroberung von ganz Dacien herbei, welches 76, 77, 78 evident beweisen. Diese und besonders die ersten während des zweiten dacischen Feldzuges geschlagenen Münzen thun eigentlich die gänzliche Eroberung des dacischen Gebietes dar, eine Thatsache, welche auf den geprägten Münzen des ersten Feldzuges nicht vorkommt, wo der König zwar aufs Haupt geschlagen, ihm das Königthum jedoch, obschon unter harten Bedingungen, überlassen blieb. Jetzt erst erscheinen die Stempel mit DAC. CAP. wie es in der That total erobert worden war. Nach der Unterwerfung, und nachdem man die dacischen Waffen und sämmtliche Kriegsrüstungen den Feuerflammen übergeben hatte, ward zugleich der Friede unterzeichnet, und die vollständige allgemeine Ruhe hergestellt und immermehr begründet, Dankopfer den Götter dargebracht, Vorkehrungen zum Besten des Landes getroffen, und das gesegnete Füllhorn dacischer Reichthümer fing wieder an sich über seine Gefilde, nun aber unter dem Schutze des römischen Adlers, zu ergiessen. — Num. 82. Zu Ehren des siegreichen dacischen Helden wahrscheinlich in einer Rom ergebenen, griechischen Colonialstadt geschlagen.

Diese kurzen Bemerkungen und wenigen Folgerungen aus den voranstehenden Münzen, schienen mir weder ganz überflüssig, noch zu gewagt; sie ergeben sich beim ersten Anschauen der symbolischen Sculpturen und beigesetzten Inschriften derselben, wie von selbst.

V. C. 859. P. C. 106.

TR. P. IX. X. COS. V. P. M. P. P. GER. DAC. IMP. V.

L. Ceionio Commodo Vero, L. Tutio Cereali Cos.

Trajan kehrt aus dem zweiten Feldzuge nach Rom zurück und triumphirt zum zweiten Mal [1]) über die Dacier.

83. IMP. CAES. NERVAE. TRAIANO. AVG. GER. DAC. P. M TR. P. COS. V. P. P. Des Kaisers Haupt mit dem Lorbeerkranze.

S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. S. C. Die Victoria setzt aus dacischen Waffengattungen ein Siegesdenkmal zusammen. Æ. 1.

84 Ähnliche andere, aber der stehende, in der Rechten den Blitz, in der Linken eine Lanze haltende Imperator wird von der danebenstehenden beflügelten Siegesgöttin gekrönt. Æ. 1. 2.

85. Andere, aber Trajan auf dem vierspännigen Triumphwagen in der rechten Hand einen Zweig oder Kranz haltend. Æ. 1.

86. Eine andere, aber ein prachtvoller Triumphbogen, am Frontispicium mit der Inschrift: I. O. M. — Æ. 2. M.C. und M. B.

Und so führen uns Trajans Siege in seinem fünften Consulate und in der zweiten dacischen Expedition unfehl-

tüchtiger Ruderer fuhr nun die Gesellschaft von Pfeiler zu Pfeiler, um sie näher zu untersuchen. Die Pfeiler bestehen aus Ziegelgemäuer, und sind an der Aussenseite mit grossen behauenen Steinen bekleidet. In der Mitte des einen Pfeilers, gegen das linke Donauufer zu, ist ein Eisenstamm eingemauert, dessen beide Enden in der verlängerten Gesichtslinie die Mitte der beiden Brückenköpfe durchschneidet; er scheint sonach als Richtung bei dem Baue gedient zu haben. Vergleiche übrigens hierüber Professor Aschbach's Aufsatz über die Trajansbrücke in den „Mittheilungen" (1858, S. 19), worin das wissenschaftliche Ergebniss dieser Untersuchung ausführlich veröffentlicht wurde.

Mit gespannter Erwartung und freudiger Sehnsucht sehen wir der versprochenen Arbeit Arneth's (Jahrb. I. S. 90), über die Monumente am Donaustrome, entgegen.

[1]) Dio L. LXVIII. 14

[2]) Gruter. p. 375.

[3]) Vergl. Dio Cass. 68, 13

[1]) Plin. L. VIII. epist. 4.

bar in die gehörige und ununterbrochene Reihenfolge der Jahre ein. Es mussten natürlich auf heldenmüthige Thaten glänzende Siege, auf Heldenmuth und Sieg der herrlichste Lohn der Triumphzüge, Trophäen und Triumphbogen erfolgen; unter allen Belohnungen, sagt schon der römische Cicero seinen Quiriten, ist der grösste Lohn in dem unsterblichen Ruhme, den wir bei der Nachwelt zurücklassen, begründet.

V. C. 860. P. C. 107.
TR. P. X. XI. COS. V. P. M. P. P. GER. DAC. IMP. V
L. Licinio Sura III. Sosio Senecione IV. Cos.

Aus Mangel an historischen Nachrichten aus diesem Jahre hat man nichts Bestimmtes auch in Hinsicht des eroberten Daciens. Auch lassen die Münzen uns im Ungewissen.

V. C. 861. 862. P. C. 108. 109.
TR. P. XI. XII. XIII. COS. V. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. VI.
App. Annio Trebonio Gallo, M. Atilio Metilio Bradua Cos.
A. Corn. Palma II. C. Calvisio Tullo II. Cos.

Dasselbe gilt, bis nicht etwa der Zufall und das Glück bei den geschichtlichen und archäologisch-numismatischen Forschungen zu neuen Entdeckungen führen werde — wozu man die Hoffnung durchaus nicht sinken lassen darf — auch von diesen zwei Jahren.

V. C. 863. P. C. 110.
TR. P. XIII. XIV. COS. V. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. VI.
Ser. Salvidieno Orfito, M. Paeducaeo Priscino Cos.
Die reichen Goldgruben Daciens.

87. IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. Trajans Haupt mit dem Lorbeerkranze.

METALLI VLPIANI. Eine stehende weibliche Figur, in der Rechten die Wage, in der Linken das Füllhorn. Æ. 3. M. C.

Obgleich die angegebene Münze kein Consulat, kein Tribunat zeigt, so scheint sie doch unter das sehr unbestimmte fünfte Consulat Trajans zu gehören; und ich glaube dieselbe eben hier um so weniger übergehen zu dürfen, je mehr von dem Betrieb der Metallgruben Siebenbürgens und des Banates nicht nur die alten Schriftsteller Zeugniss geben, sondern auch die unverkennbaren römischen Spuren noch da sind, und ausserdem die vielen darauf sich beziehenden Inschriften das Gesagte noch mehr bekräftigen. Noch immer ist in den genannten Ländern der Bergbau im Flor; und dass besonders Siebenbürgen bedeutende Goldminen, vielleicht weniger Silber, dagegen aber Überfluss an Kupfer, Eisen und andern Metallen hat, und dass selbst alle grössern und kleinern Flüsse und Bäche, fast ohne Ausnahme, Goldsand und gediegene Goldkörner des reinsten Goldes führen, ist dem Siebenbürger und vaterländischen Naturforscher wohl bekannt.

V. C. 864. P. C. 111.
TR. P. XIV. XV. COS. V. D. VI. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. VI.
C. Calpurnio Pisone, M. Vettio Bolano Cos.

Auch über die Begebenheiten dieses Jahres beobachten die Annalen und römischen Geschichtschreiber, besonders was unser Land betrifft, fortwährend tiefes Stillschweigen. Jedoch haben wir aus dieser Zeit bestimmte Münzen, welche die ewig denkwürdigen Thaten Trajans aus beiden grossen Feldzügen gegen die Dacier immerfort in Erinnerung zurückzurufen und zu erneuern im Stande sind.

88. IMP. TRAIANO. AVG. GER. DAC. P. M. TR. P. COS. V. DES. VI. Trajans Haupt mit dem Lorbeerkranze.

AEt. eternitas AUGusti. Mit dieser Aufschrift ist sehr gewöhnlich die Pietas oder die Vesta, oder eine Siegesgöttin auf dem Schild aufzeichnend: DACICA., auf einigen mit dem Zusatze: S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. oder auch mit ähnlichen auf Dacien sich beziehenden Typen abgebildet, welche bereits vorgekommen sind, und um nicht eines und dasselbe zu wiederholen, jetzt übergangen werden. A. R. M. und M. B.

V. C. 865. P. C. 112.
TR. P. XV. XVI. COS. VI. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. VI.
Traiano Aug. VI. Tito Sextio Africano Cos.

Trajan tritt in diesem Jahr als Consul VI. auf. Ausserdem liefern die römischen Jahrbücher nichts Gewisses, wohl aber die Münzen. Zwar finden die Wiederholungen bekannter Ereignisse aus dem V. Consulate auch in diesem VI. Statt; aber es kommen denn doch jetzt erst Thatsachen von grösster Wichtigkeit auf denselben vor, deren früher nicht Erwähnung geschah, wie die Folge zeigen wird. Zu den schon bekannten kann man folgende rechnen:

A. 89. IMPeratori TRAIANO AVGusto GERManico DACico. P. M. TR. P. COS. VI. P. P. (Pontifici Maximo Consuli Sextum TRibuniciae Potestatis Patri Patriae.) Trajans Kopf mit dem Lorbeer auf den goldenen und silbernen Stücken.

B. 90. IMPeratori CAESari NERVÆ. TRAIANO. AVGusto GErmanico DAC. Pontifici Maximo TRibuniciae Potestatis. COnSuli VI (*Sextum*) Patri Patriae. Das Kaiserhaupt mit dem Lorbeerkranze auf den bronzenen t., mit der Strahlenkrone auf Æ. 2.

91. Wie A. Auf andern auch wie B.

ALIMenta ITALiae. AQVA. TRAIANA ARAB. ADQvisita. PIET. VESTA VIA TRAIANA FORTVNAE REDVCI (FORT. RED.)	S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. Mit entsprechenden Typen, so wie sie schon zum Theil im V. Consulate aufgeführt und angedeutet worden sind. AV. AR. Æ. 1. 2. Von den letztern — Grosserz- und Mittelerz-Exemplaren — gewöhnlich auf Veranlassung und Beschluss des Senats S. C. geprägten, gibt es einige sehr schöne Sculpturen.

Zu denen im VI. Consulat zuerst vorkommenden, die besonders in Hinsicht Daciens für uns ungemein wichtig sind, zählt man folgende:

92. Wie B.

DACIA. AVGVST. PROVINCIA. S. C. Eine weibliche Gestalt, den Genius Daciens vorstellend, ruhet mit inländischem Hute — ähnlich der gewöhnlichen phrygischen Mütze — auf einem Gebirge; in der rechten Hand Kornähren, in der linken Hand eine Feldfahne; neben ihr auf dem Felsabhang sitzen zugleich zwei Knaben, von welchen der eine Fruchtähren, der andere eine Weintraube hält. Æ. 1. 2. M. 2.

Der Fels, auf welchem die Dacia sitzend ruhet, bezeichnet unser bergiges, felsreiches Land, welches Dio [1])

[1]) Dio L. LVIII. 8.

und Plinius [1]) mit Recht als solches beschrieben haben, und Statius [2]) schlechthin nur die Höhe, das Gebirge, nennt. Auch Florus lässt die Dacier „in ihren Gebirgen" wohnen [3]). Die Weintraube und die Fruchtähren deuten auf die natürliche Fruchtbarkeit des siebenbürgischen Bodens; auf die anmuthigen mit Früchten prangenden Thäler und sonnigen Rebenhügel nächst den Kokelflüssen und am Marosch.

In diesem Jahre also kommt das eroberte Dacien auf Münzen als kaiserliche Provinz vor. Dass unser Land Siebenbürgen wirklich einen Theil, und zwar den Haupttheil einer römischen Provinz, wo der Sitz der Staatsverwaltung sich befand, ausmachte, erhellt nicht nur aus den übereinstimmenden Nachrichten der Geschichtschreiber [4]), sondern auch aus viel später, im Lande selbst unter dem Kaiser Philippus bis in die Zeiten Galliens, in ununterbrochener Reihenfolge geprägten Münzen, welche sämmtlich auf der Kehrseite Dacien als Provinz bezeichnen. Ferner geht durch die zuletzt angeführte Münze deutlich hervor, dass Dacien nur erst nach Verlauf von eilf oder zwölf Jahren, vom Anfang des römisch-dacischen ersten Krieges 101 nach Christi Geburt gerechnet, nachdem der Friede und die allgemeine Ruhe hergestellt und die Colonisten gehörig vertheilt waren, zu einer förmlichen Provinz eingerichtet worden sein mag. Es war endlich eine kaiserliche Provinz — Augusti Provincia — das heisst eine Provinz, welche die Kaiser selbst durch eigene Legaten [5]) — Legatus Augusti — verwalteten und mit Legionen besetzten. Seit Augusts Zeiten nämlich war es im Brauche, dass man die friedlichen und von Feinden weniger gefährdeten Provinzen dem Senate und Volke zur Verwaltung überliess, hingegen die wichtigern, wegen ihres innern Reichthums von mehreren Gefahren bedrohten, oder den Einfällen der Barbaren häufiger ausgesetzten Provinzen die Kaiser sich vorbehielten. Dass dieses letztere, während der römischen Epoche, mit unserm Vaterlande der Fall war, ist nicht nur durch die vielen dacischen Inschriftsteine, sondern noch mehr durch die in diesem Lande sehr häufig gefundenen, und auf Dacien sich beziehenden Münzen, bis zum Überfluss erweislich.

Die Prätorenstelle verwaltete in Dacien unter Trajan M. Scaurianus [6]); von den Legionen liess dieser zur Besatzung dieser Provinz die dreizehnte (XIII.) Gemina genannte; später erst kam noch eine zweite, die fünfte (V.) oder macedonische herein.

[1]) Plin. L. 8. epist. 4.

[2]) Stat. V. 80.

[3]) L. Cap. XII.

[4]) Dio's. Entrop., Victor, Suidas u. m. A.

[5]) Eine vortreffliche Abhandlung erhielt ich neuerlich durch gütige Zusendung von Herrn W. Henzen, Secretär des archäologischen Institutes zu Rom, „über ein auf Dacien bezügliches Militärdiplom" und über die „Reihenfolge der dacischen Legaten", mit brieflichen Erläuterungen von dem gelehrten Grafen Bartholomäus Borghesi. Leipzig 1856.

[6]) Seiv. In er. Num. V.

V. C. 866. P. C. 113.

TR. P. XVI. XVII. COS. VI. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. VI.

Lucio Publicio Celso II. L. Clodio Crispino Cos.

Zu Ende dieses oder mit Anfang des folgenden Jahres wurde Trajans marmorne hohe Säule ausgefertigt und vom Senat und Volk der Römer geweihet, wie dieses die über dem Eingang in diese Säule stehende Inschrift darthut [1]). Eine Abbildung davon in nuce liefern die in diesem und den nächstfolgenden Jahren geschlagenen Münzen.

93. Wie A., auf andern wie B. (siehe das nächst vorhergehende Jahr.)

S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. (auf den ehernen mit dem Zusatze: S. C.). Die marmorne weisse [2]) Säule, auf der zum Himmel ragenden Spitze mit Kaiser Trajans bronzener kolossaler Statue. Darunter in halberhabener Arbeit und spiralförmiger Windung die wichtigsten Begebenheiten des doppelten dacischen Kriegszuges in genialer Sculptur.

V. C. 867. P. C. 114.

TR. P. XVII. XVIII. COS. VI. P. M. P. P. GERM. DAC. IMP. VI.

Q. Nonnio Hasta, P. Manilio Vopisco Cos

In diesem Jahre heben die Münzen mit den um des Kaisers Brustbild gesetzten Worten: Optimo Augusto an, und im Revers hört die Inschrift mit: Optimo Principi auf, wie dieses schon Eckhel bemerkt hat [3]).

94. IMP. TRAIANO OPTIMO AVG. GER. DAC. P. M. TR. P. Der Kopf mit dem Lorbeerkranze. AV. und AR.

COS. VI. P. P. S. P. Q. R. Das Bild der spiralförmigen Säule und andere Typen. AR. *M. B.*

95. IMP. CAES. NER. TRAIANO. OPTIMO. AVG. GER. DAC. Das Haupt mit dem Lorbeer. AV. und AR.

P. M. TR. P. COS. VI. P. P. S. P. Q. R Die Abbildung der Schneckensäule Trajans und andere Typen. AV. und AR.

Im Zusammenhange mit obigen stehen die Münzen, die man im angesetzten Jahre zur Weihe und zum Andenken des *Forum Traiani* [4]), der *Basilica Vlpia*, und des vergötterten Nerva, seines adoptiven, und Trajans, seines natürlichen Vaters, auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers schlug; welches auch daraus erhellt, dass diese Art Münzen beinahe immer aus edlem Metalle, aus Gold, geprägt wurden, und die Kopfumschrift nicht im Dativ, dedicationsmässig, sondern im *Casus rectus* und mit Weglassung des *Optimi* erscheint.

96. IMP. TRAIANVS. AVG. GER. DAC. P. M. TR. P. COS. VI. P. P mit dem Lorbeerkranze.

[1]) SENATVS. POPVLVSQ. ROMANVS. IMP. CAESARI. DIVI. NERVAE. F. NERVAE TRAIANO AVG. GERM. DACICO PONTIF. MAXIMO TRI. POT. XVII. IMP. XI. P. P. ADDECLARAN DVM. QVANTAE ALTITVDINIs. MONS. ET. LOCVS TANTIs operiBVS SIT EGESTVS.

[2]) Auf der marmornen weissen Trajanssäule sind noch die Spuren der Übermalung sichtbar, vorzüglich in den Vertiefungen und auf der Südseite kenntlich. Vergl. G. Semper's Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten. Altona 1834.

[3]) Eckh. Doctr. Numor. Vol. VI. p. 448.

[4]) Die grossartigen Ideen zu diesen architektonischen Wunderwerken namentlich der Trajansbrücke über die Donau und des Forums zu Rom, lagen wohl erst im schöpferischen Geiste Trajans; aber der eigentliche Schöpfer und Ausführer war denn doch Apollodor von Damaskus.

FORVM. TRAIANI. [1]). Ein herrliches mit unvergleichlich schönen Statuen, Säulen und Siegeszeichen prangendes Gebäude. — Die Pracht des Forums beurkunden die kunstvollsten und elegantesten Prägen, und die Zeugnisse des A. Gellius [2]), Pausanias [3]), Ammians [4]), und mehrerer Anderer. Ersterer gibt eine darunter gestandene Schrift an: EX MANVBIEIS, d. i. aus der eroberten Beute des dacischen Krieges.

97. Die nämliche Antica.

BASILICA VLPIA. Ein prächtiger Säulengang mit Statuen und Büsten geziert, in welchem wahrscheinlich auch die kostbare *Bibliotheca Vlpia* [5]) untergebracht war. Diese *Basilica* machte einen Theil des *Forum Trajani* aus, ebenso wie die *Columna Trajani*.

98. Dieselbe, vordere Seite.

ECA. TRA. Diese Münze, mit den verstümmelten Worten beschrieben, wird *Bibliotheca Trajani* interpretirt [6]), und wahrscheinlich richtig, da sich nicht leicht eine andere Auslegung denken lässt.

99. Derselbe Avers.

DIVI. NERVA. ET. TRAIANVS. PAT. Nerva's Haupt mit dem Lorbeerkranze und Trajan's, des Vaters, Kopf unbekränzt. AV. und AR. M. C.

Es scheint Kaiser Trajan habe vor der Vollendung jener grossen Werke, und bevor er sie eingeweihet gesehen, Rom nicht verlassen wollen. Erst nachdem ein Theil des quirinalischen Berges, um Raum für die Wunderwerke plastischer und architektonischer Meisterschaft zu gewinnen, abgegraben worden war, die Riesensäule zum Ruhm des Kaisers vom Senate und römischen Volke aufgebauet und geweihet, und als Trajan selbst zur Vollendung des majestätischen Forums und der Basilica die letzte Hand angelegt, dasselbe geweihet, und zugleich bei dieser Weihe seine Ältern durch göttliche Ehre verherrlicht, und goldene und silberne Geldstücke, welches Alles dieses in den schönsten Sculpturen enthielten, reichlich unter das Volk vertheilt hatte, ging er zu dem beabsichtigten parthischen Kampfe wieder ins Feld. Bei dieser Gelegenheit scheint ohne Zweifel das CONGIARIVM TERTIVM stattgefunden zu haben, gleichsam als des Kaisers Abschied von Rom.

100. IMP. CAES. NER. TRAIANO OPTIMO AVG. GER. DAC. Das Haupt belorbeert. AV. und AR.

PROFECTIO. AVGVSTI. [7]). Trajan hoch zu Pferde, in der Rechten die Lanze schwingend, mit einer voranschreitenden und drei nachfolgenden kriegerischen Gestalten. AV. M. C.

[1]) In jenem Anhange des G. Pietro Bellori zu den Abbildungen der Trajanssäule, erblicken wir, mit Einschluss der Trajanssäule, sechs Prachtgebäude auf den Medaillen, welche zu dem Forum Romanorum gehören.

[2]) Noct. Att. L. XIII. c. 24.

[3]) L. V. c. 12.

[4]) L. XVI.

[5]) Flav. Vopiscus in Vita Taciti.

[6]) Mediobarb. pag. 160.

[7]) Zwei ähnliche, aber Grosserzmünzen bei Occop 197 und Mediobarb. p. 149. PROFECTIO S. C.

Von Dacien wendet Trajan seinen Blick nach den grossen unermesslichen Reichen Asiens, wo neue Siege seiner warten und frische Lorbeeren für ihn grünen. Für das kleine Europa, besonders für unser Dacien, hat jetzt all sein Sinnen und denken aufgehört. Doch waren durch ihn die dacischen Angelegenheiten dergestalt angeordnet, und in Allem solche Vorkehrungen getroffen, das die neue Provinz bald zu einem bedeutenden Flor gedeiben und empor steigen musste.

II.

P. Aelius Hadrianus.

(V. C. 870—891. P. C. 117—138)

Je fruchtbarer Trajans Münzen für die Geschichte des alten Daciens sind, und je zahlreicher sie in dieser Hinsicht vorkommen, desto seltener und steriler erscheinen die unmittelbar auf unser Vaterland sich beziehenden Goldprägen [1]) Hadrians, welcher durch Vermittelung der Kaiserin, Plotina, Trajans Thronfolger wurde. Trajan zog Männer von ausgezeichnetern Talenten und Verdiensten seiner Schwester Marcianas Tochtermann vor, und konnte sich nicht entschliessen, obgleich entblösst von nähern Anverwandten, ihn zu seinem Nachfolger in der Regierung zu bestimmen. Eine Thatsache, die den Hadrian tief schmerzen, und zur Geringschätzung der Eroberungen, die unstreitig die Grundlage des trajanischen Ruhmes bildeten, reizen mochte. Erklärbar ist schon daher jene Seltenheit, bei der übrigens zahllosen Menge anderer hadrianischer Münzen, die hier im Lande noch immer aller Orten ausgegraben werden; erklärbar vorzüglich auch aus dem Grunde, weil der neue Kaiser den gefeierten dacischen Helden und dessen unsterblichen Ruhm, auch nur von ferne zu erreichen verzweifelnd, beneidete. Wenigstens wollte er, bald nach seinem Regierungsantritt, die Provinz, deren Behauptung unbeschreibliche Mühe und Anstrengung kostete, aber auch unübertreffbare Talente entwickelte und ausgezeichnete Celebrität zur Folge hatte, wieder fahren lassen; so wie er Trajans bewundernswürdigstes Werk, die steinerne Donaubrücke, wirklich abtragen und zerstören liess. Indessen suchte Hadrian, der Regent von schlimmen und guten Eigenschaften, wie sein Biograph ihn darstellt [2]), durch seine unternommenen Reisen in fast alle Provinzen des grossen römischen Staates mit rastlosem Eifer wohlthätig zu wirken und sich Verdienste zu verschaffen. Die zahllos diesfalls geschlagenen Münzen mit ihren eigenthümlichen Attributen, wodurch sich die Provinzen von einander unterschieden, sind ebenso schön als Kunstwerk betrachtet, als unterrichtend für die Geschichte [3]).

[1]) Andere Münzen dagegen, welche Dacien nichts angehen, ungemein häufig.

[2]) Spartian. in Hadrian. Dio. LIX. 1—24.

[3]) Vergl. Arneth's 12 milit. Dipl. S. 55 und 59.

Nach Spartians Erzählung von diesen Reisen, schickte Hadrian seine Armee, — nach der beobachteten Reihenfolge des Annalisten zu urtheilen — im Jahre 119 n. Chr. Geb. gegen die tumultuarischen, Aufstand erregenden Sarmaten und Alanen, und folgte selbst bis Mösien nach, setzte den Martius Turbo, den bisherigen Statthalter von Mauritanien, vor der Hand über Pannonien und Dacien, nach ihm aber den Cn. Papirius Aelius über Dacien allein [1]), und legte diese Unruhen, die an den Grenzen der Provinz Dacien stattfanden, bei.

In näherem Zusammenhange scheinen diese geschichtlich bekannten Thatsachen zu stehen mit den nachfolgenden in dieser Zeit, oder nachher und wenigstens zum Andenken an diese Begebenheit geprägten Münzen:

1. HADRIANVS. AVG. COS. III. P. P. Hadrian's Kopf, bald mit, bald ohne den Lorbeerkranz, auf AV. AR. Æ. 1. 2.

ADVENTVI. MOESIAE. S. C. Ein Altar, an dessen einer Seite der Imperator, auf der andern Moesiens Genius stehen, in der Rechten eine Schale, in der Linken etwas Unbestimmbares haltend. Æ. 1. M. O.

2. Dieselbe Advers.

EXERC. MOESIACVS. Der Kaiser zu Pferde, hält an die Legionen eine Rede. Æ. 1. Vaill.

Wenn Hadrian als Regent je Dacien bereisete, so konnte es nur bei dieser Gelegenheit geschehen sein, wo er mit der Armee an den Ufern der Donau, in Moesien stand, und durch den erregten Aufstand der Sarmaten und Alanen Veranlassung hatte, den Boden Daciens, an dessen Grenze er sich befand, zu betreten, und die dort in ihrem angewiesenen Standlager stehenden Legionen anzureden und zu mustern; dass dieses in der That geschehen ist, beweisen die nächstfolgenden unter Nummer 5 auch in Dacien, dem jetzigen Siebenbürgen, mit der Präge Exercitus Dacicus nicht selten vorkommenden Münzen.

3. Die nämliche Advers.

DACIA. S. C. Eine über einem Felsen sitzende weibliche Gestalt, den Genius Daciens vorstellend, hält in der Rechten eine Feldfahne, in der Linken einen sichelähnlichen Dacischen Säbel. Æ. 1. 2.

4. Dieselbe Advers.

DACIA. S. C. Eine auf einem Berge sitzend ruhende Frau, in der Rechten den Legionsadler, in der Linken einen Zweig. Mediobarbus.

5. Die gleiche Advers.

EXERCITVS. DACICVS. — Auf andern auch nur EXERC. DAC. oder DACICVS. — S. C. Der Imperator auf dem Pferde sitzend. hält mit empor gehobener Rechten an die drei vor ihm stehenden Soldaten, welche die in Dacien stationirten Leginaen und Cohorten vorstellen, eine Rede und die nöthigen Ermahnungen. Æ. 1. M. B.

6. Dieselbe Advers.

EXER. DAC. S. C. Der Kaiser, auf erhabener Bühne stehend, scheint die vier vor ihm aufgestellten Feldzeichenträger (Signifer) anzureden. Æ. 1. M. B.

Noch während der beiden dacischen Kriege war, nach der Bemerkung seiner Biographen [2]), Hadrian unter seinem Vorgänger, Trajan, zweimal ganz bestimmt in Dacien. Bei dem ersten Feldzug befand er sich im Gefolge des Kaisers und als Anverwandter in dessen unmittelbarer Nähe. Im zweiten dacischen Kriege begleitete er als Oberster der ersten Legion — der Minervischen — denselben, that sich hervor, erwarb sich Achtung durch viele rühmliche Thaten, und wurde mit Edelsteinen, einem Diamanten, den Trajan noch von dem Nerva erhalten, beschenkt, und überhaupt zu ausgezeichneteren Ehrenstellen erhoben. Hadrian's Erscheinen in der Mitte Daciens zum drittenmal ist höchst wahrscheinlich, obschon weder durch Angaben der Annalisten, noch aus den sinnbildlichen Sculpturen und Beischriften der numismatischen Schätze aus dieser Zeit bis noch streng erweislich, falls nicht die zuletzt angeführte Münze dafür Zeugniss geben kann.

Im Allgemeinen können auch noch die folgenden Münzen auf Dacien bezogen werden; welches eine bei Vetzel (Broser Kreis, Devaer Bezirk) ausgegrabene Inschrift unterstützt [1]).

7. IMP. CAESAR. TRAIANVS. HADRIANVS. AVG. P. M. TR. P. COS. III. Hadrian's Kopf mit dem Lorbeerkranze auf den Æ. 1, mit der Strahlenkrone auf den Æ. 2.

RESTITVTORI. ORBIS. TERRARVM. S. C. Der mit der Toga bekleidete und stehende Imperator sucht eine ihr Knie beugende weibliche Gestalt, welche den Kopf mit einem Thurme bedeckt hat, und in der Linken eine Kugel hält, zu erheben. Æ. 1. M. C.

8. Dieselbe Advers.

LOCVPLETATORI. ORBIS. TERRARUM. Der Imperator sitzt auf einer Bühne, neben ihm steht die Liberalitas, welche aus dem Füllhorn auf zwei untenstehende römische Bürger Schätze herabströmen lasst. Æ. 1. M. O.

9. HADRIANVS. AVG. COS. II P. P. Hadrian's Bild mit dem Lorbeerkranz.

RESTITVTORI DACIAE. Den Typus dieser Münze hat Mediobarbus, der sie allein nur anführt, nicht angegeben. Da es die einzige angeführte ist, so muss man mit Recht ihre Echtheit, bis eine gleiche, entweder aus anderen numismatischen Sammlungen, oder durch Ausgrabung entdeckte, dieselbe bestätigt, in Zweifel ziehen.

Es gibt demnach, ausser andern, wie schon aus den oben angeführten Stempeln abzunehmen ist, vier Gattungen dieser in der That schönen und unterrichtenden Münzen, die grössten Theils von Bronze, folglich auf Befehl des Senates geschlagen, und überhaupt sehr häufig auch in Siebenbürgen gefunden und allgemein verbreitet sind. Diese beziehen sich sämmtlich auf Hadrian's im Umfang des kolossalischen römischen Reiches unternommene Reisen, auf welche derselbe die meiste Zeit seines Lebens verwendete, vielen Reisebeschwerlichkeiten und Entbehrungen sich unterwarf, aber zugleich auch von Allem selbst Einsicht nahm und sich überzeugte, Ordnung schaffte und Wohlthaten ertheilte.

Aus der ersten Classe (4) dieser Münzen, welche die sinnbildliche Darstellung der Länder, Städte, Flüsse, wohin Hadrian reisete, enthalten, besitzen wir selbst in Privat-

[1]) Seivertii Inscr. Nro. LXX. und Nro. XIII.

[2]) Dio, und Spartian. in Hadriano 23. Md.

[1]) Seiv. Inscr. Nro. X.

sammlungen einige, aber die aus der zweiten (1.), wo die Freude über des Kaisers Ankunft — ADVENTVS. AVG. — ausgedrückt wird, mangelt uns noch zur Zeit. Eine aus der dritten Classe (8, 9), welche die allegorische Vorstellung der Gutthaten und Mildthätigkeit, womit der Kaiser den bedrängten Provinzen beistand und aufhalf, darthut, schenkt uns Mediobarbus. Das Dasein und Besitzthum eines auf Dacien Bezug habenden Exemplars aus der vierten Classe (2, 5) endlich, welches in Siebenbürgen häufig vorkommt, und sich auf die in den verschiedenen Provinzen vertheilten Legionen und Cohorten bezieht, die der Kaiser musterte, zu ihrer Pflicht ermahnte und fort und fort in den Waffen übte, wird wohl Niemand weder streitig machen, noch dessen Echtheit verdächtigen.

Unter Hadrian wird im Jahre 129 nach Chr. in Dacia Inferiore Platius Caesianus als Legat erwähnt [1]).

III.

Antoninus Pius.

Antonin, Hadrians adoptirter Nachfolger, einer der würdigsten und beliebtesten Regenten in der Weltgeschichte, verdiente nicht durch rastlose Thätigkeit, unbestechliche Gerechtigkeit und seinen menschenfreundlichen Wunsch, die ganze Welt glücklich zu machen, sondern auch durch sein frommes unsträfliches Leben überhaupt schon beim Antritt der Regierung den Beinamen des Frommen (Pius). Nach einer Inschrift aus Ephesus, die Muratori bekannt macht, führt er die Namen seiner beiderseitigen Eltern: T. Aurelius Fulvus Bonjonius Arrius Antoninus; und sehr gewöhnlich auf den ersten Präger des unter ihm gangbaren Geldes: T. Aelius Hadrianus Antonius. Er regierte 23 Jahre von 138 bis 161 nach Christi Geburt mit grossem Ruhme.

Da die Ausbeute der Münzen Antonins mit Beziehung auf die alte Geschichte Siebenbürgens oder Daciens sehr klein ist, und sich bis jetzt, meines Wissens, blos auf eine oder zwei, wenig von einander abweichende Prägen beschränkt, so will ich wenigstens die zweifache Zeitrechnung, von der Erbauung der Stadt Rom und Christi Geburt mit den Consuln und verwalteten Ämtern und Würden bemerken, und darunter die in dieses Jahr nothwendig hingehörenden zwei Geldstücke ansetzen.

V. C. 892. P. C. 139.

PR. P. II. COII. DES. III. P. M. IMP. II. Vielleicht auch der Anfang von P. P. Antonino Pio Aug. II. C. Bruttio Praesente II Cos.

Nach dem Capitolin nahm vom Senate Antonin den Ehrennamen des Vater des Vaterlandes, nachdem er zuvor ihn ausschlug, endlich mit Äusserungen des grössten Dankes während des zweiten Consulats und des zweiten Tribunales an, welches durch seine Münzen dargethan werden kann. Vorher noch und auch bald darauf scheinen die nachfolgenden, mit einer grossen Menge ähnlicher auf die verschiedenen Provinzen sich beziehender Münzen geschlagen worden zu sein.

1. ANTONINVS. AVG. PIVS. P. P. Antonins Kopf mit dem Lorbeerkranz; auf andern auch ohne allen Schmuck.

DACIA. COS. II. S. C. Eine stehende weibliche Gestalt, in der Rechten eine Hügelreihe (monticuli Eckh.), in der Linken eine Feldfahne haltend. Æ 1. (Vaill. Theop.)

2. Die nämliche Vorderseite.

COS. II. S. C. DACIA. Eine weibliche Figur stehend, in der Rechten einen umgewendeten Helm, in der Linken eine Fahne (labarum). Æ. 1.

Beinahe jede römische Provinz — selbst befreundete fremde Reiche nicht ausgenommen — zeigen nach dieser Art auf dem gangbaren Gelde den Genius des Landes vorgestellt, der eine Krone oder ein Kästchen darreicht, mit dem dazu gesetzten Namen der Provinz oder des Reiches, und zugleich mit den ihnen eigenthümlichen Attributen.

Noch unter den alten Griechen war es Sitte, Mächtigen, denen man entweder aus Zuneigung oder aus Furcht huldigen wollte, goldene Kronen darzubringen. Der Gebrauch war einträglich, und fand auch bei den Römern Eingang. Die Geschichte erwähnt oft der goldenen Kronen, die von den Städten und Völkern den römischen Feldherren, noch mehr den römischen Kaisern bei ausserordentlichen Begebenheiten — Adoptionen, Thronbesteigungen, Siegen, und bei Empfang irgend eines neuen Ehrennamens — überreicht wurden. Die Anfangs willkürliche Gabe verwandelte sich in ein Zwangsgeschenk, und unterschied sich vom schuldigen Tribut blos durch einen feinern Namen, welches den Provinzen zuletzt sehr lästig fiel, besonders da es Regenten gab, wie Commodus, Caracalla und Elagabal, die bei den geringfügigen Vorfällen auf Verehrungen der Art Anspruch machten.

Die Gaben bestanden übrigens nicht immer in wirklichen Kronen, sondern eben so oft in gemünztem oder ungemünztem edlem Metalle — Krongold, *aurum coronarium* genannt — das in Kistchen oder Gefässen verschlossen von den Abgesandten überreicht wurde.

Bei Antonins Regierungsantritt erscheinen die Abgesandten der Provinzen mit den goldenen Kronen. Dass die Abgeordneten unseres Daciens nicht zurückgeblieben sind, beweisen obenstehende Münzen. Nach Capitolin [1]) erliess nach dem Beispiele Hadrians, seines Vorgängers, der gütige Kaiser dieses Geschenk Italien ganz, den Provinzen zur Hälfte.

Auf der Kehrseite der ersten Münze streckt die weibliche Figur die rechte Hand aus, nach Eckhel's Erklärung; mit der Strahlenkrone. Die zweite enthält eine mit dem Krongolde verschlossenes Kapsel. Nur diese und keine

[1]) „Pl. Caesian. ist aus der berühmten plebejischen Familie der Plautier, die der römischen Geschichte so grosse Männer gegeben hat. Die Münzen zur Zeit der römischen Republik zeigen den Ruhm dieser Familie. Drei Goldmünzen, die sonst nirgends existiren, sind von ihr im k. k. Münzcabinete; sie wurden 1713 in Siebenbürgen gefunden." Vgl. Arneth's zwölf Milit. Dipl.

[1]) Capitolin. in Antonino Pio, 35.

andere Beziehung auf eroberte Provinzen oder gedemüthigte Völker konnten demnach die angegebenen Münzen haben. Denn obgleich Antonin, nach Spartian [1], Aufstände der Briten, Germanen, Dacier, und anderer durch seine Generale dämpfte, so waren doch sämmtliche Provinzen unter seiner langen Regierung im blühendsten Wohlstande und im Frieden. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht macht die einzige Münze, die auf ein besiegtes Volk, die angeführten Briten, BRITANIA, deutet, wie auch der Typus der Victoria deutlich es erweiset. Der Legat, Lollius Urbicus, überwand sie [2]).

Nach gefundenen Inschriften verwalteten unter der Regierung des Frommen, als Legaten und Proprätoren die dacische Provinz: Rustrius Sulpitianus, C. Clodius, M. Statius Priscus, L. Annius Italicus und Surrianus [3]).

Hier hören nun, zwischen Antonius Pius und Septimius Severus, zwei der ausgezeichnetsten Kaiser, die sich unmittelbar auf Dacien beziehenden Münzen gänzlich auf, obgleich die Münzen sowohl dieser als auch sämmtlicher Regenten in deren Zwischenzeit ungemein häufig gefunden werden.

Des Zusammenhanges wegen dürfte es aber nicht überflüssig sein, die Reihenfolge der Kaiser ferner zu beobachten, und Einiges, besonders was Dacien betrifft, und gelehrte Zeitgenossen in dieser Hinsicht aufzeichneten, wenn gleich nur als Bruchstück, beifügen. Es folge demnach der Trefflichste der Antoninen, Marc. Aurel.

IV.

M. Aurelius Verus Antonius (der Philosoph).

(V. C. 914—933. P. C. 161—180)

Im Jahre 161 nach Christi Geburt bestieg er den römischen Thron, zu dem ihn Antoninus Pius, noch auf Veranlassung Hadrian's, wegen seiner ausgezeichneten Eigenschaften, sowohl in Hinsicht der Herzensgüte, als auch der Gelehrsamkeit, auserkor und adoptirte. Seine grossen wissenschaftlichen Einsichten — er glänzte selbst als Schriftsteller — erwarben ihm den ehrenvollen Beinamen des Weltweisen. Von ihm sind noch zwölf Bücher *εἰς ἑαυτόν* (an sich) selbst übrig. Den Commodus — L. Aurel Verus — seinen auch vermittelst Adoption erlangten Bruder, nahm er zum Mitregenten an. Die erste Aufschrift seiner Münzen war: AVRELIVS. CAESAR. AVG. PII. F. Als Augustus selbst: IMP. CAES. M. AVREL. ANTONINVS. AVG. Hierzu kamen die Titel der überwundenen Völker: ARMENIACVS. PARTHICVS MAXIMVS; auf einigen seltenen: MEDICVS. Von den besiegten Medern, und endlich: GERMANICVS, SARMATICVS.

Von Marc. Aurel ist bis jetzt keine unter seiner Regierung geschlagene Münze, mit unmittelbarer Beziehung auf Dacien, vorgekommen; obgleich Marc. Aurel mit den an der Donau wohnenden unruhigen sarmatischen Völkerschaften, den Jazygen, Markomannen, Quaden u. a. lange und beinahe die ganze Zeit seiner Regierung blutige Kriege führte und, bei Demüthigung derselben und den Verträgen und Friedensschlüssen, beständig mit besonderer Hinsicht auf Dacien verfuhr.

Nach Dio, dem nahen Zeitverwandten, schlossen einige dieser dacischen Nachbarvölker mit ihm Bündnisse, erhielten Unterstützung an Geld, und sahen sich, im Bunde mit Rom, ermächtigt einen angrenzenden Dynasten, Tarbus, der in Dacien einfiel, Brandschatzung forderte, und im Weigerungsfalle sie mit förmlichen Kriege bedrohte, von ihren Grenzen abzuwehren. Andere bekamen Ländereien in Dacien. Den Jazygen erlaubte er innerhalb Dacien mit den Roxolanen Handel zu treiben, wozu sie doch in jedem Falle beim Statthalter die Erlaubniss nachsuchen sollten [1]). Clemens wird in dieser Zeit als Statthalter Daciens erwähnt [2]). Früher mochte Pertinax, der nachmalige Kaiser, diesen Posten bekleidet haben [3]).

Im Jahre 161 nach Christi Geburt als Marc. Aurel das dritte, und Verus das zweite Consulat zählten, nennt eine bei Karlsburg in Siebenbürgen aus den Trümmern des alten Apuleums ausgegrabene Inschrift den Publius Furius Saturninus als Prätor und designirten Consul, obschon die *Fasti consulares* die letztere Würde verschweigen.

Später, 166 nach Christi Geburt nach der Rückkehr des Verus aus dem parthischen Feldzuge, als beide Kaiser über die Parther triumphirten, verwaltete der verdienstvolle Präfect der XIII. Legion, C. Rutilius Cocles, als kaiserlicher Legat und Prätor der Provinz. Derselbe war wegen der energischen Verwendung bei der Dacischen Expedition mit der heiligen Mauerkrone geschmückt worden [4]).

Noch später während Marc. Aurels Alleinherrschaft, und als Verus bereits unter die Götter gezählt ward, kommt Quirinus Frontonius, der Sohn des M. Claudius Tib. als Legat. Aug. und Proprätor Daciens und Obermösiens auf einem in Brettlin (Broser Kreis, Devaer Bezirk) bei dem Edelmann von Balint eingemauerten schönen und blendend weissen Marmor vor. Die marmorne Tafel, von vier Schuhe Höhe und drei Schuh Breite ist gleichsam in einen schönen Rahmen von derselben Steinart eingefasst, und enthält folgende, im Hatzeger Thale in Varhely ausgegrabene und gut erhaltene, zu Anfang September 1838 damals noch ganz neue, unedirte, treu copirte Inschrift [5]):

M. CL. TI. FILIO QVIRIN.
FRONTONICO. LEG. AVG.
PR. PR. TRIVM DAC. ET MOES. SVP.

---

[1]) Spartian.

[2]) Eckh. VII. p. 14. Doctr. numor.

[3]) Seiv. inscr. rom. Nro. XIV. XV. XVII. XIX. XX.

[1]) Dio Cass. 71. 19.

[2]) Dio Cass. 71. 12.

[3]) Capitolin. in vita Pertin.

[4]) Seiverti Inscr. XLI.

[5]) Publicirt im Archiv des Vereins für siebenbürgische Landesk. Mit einigen nöthigen Verbesserungen auch hier aufgenommen

COMITI. DIVI VERI AVG. DONAT.
DONIS. MILIT. BELLO. ARMEN. ET. PARTH. AB.
IMP. ANTONIN. AVG. ET. A. DIVO. VERO AVGVST.
CORON. MVRAL. ITEM. VALAR ITEM CLASSIC.
ITEM. AVREA. ITEM. HAST. PVRIS. IIII. ITEM. VEXILL.
CVRATOR. OPER. LOCORVMQ. PVBLIC. LEG. LEG. IMIN.
LEG. LEG. XI. CL. PRAETORI. AEDILI. CVRVLI. ABACTIS.
SENATVS QVAESTORI. VRBANO. DECEMVIRO
ST--TIBVS. IVDICANDIS. (Stantibus litibus judicandis)
COL. VLP. TRAIAN. AVG. DAC.
SARMIZ. PATRONO.
FORTISSIM. DVCI. AMPLISS.
PRAESIDI.

Die Aslinger, Kostuboken (Coisstobocae) [1], Dankringer und andere kleinere von Dacien wenig entfernte Volksstämme blickten lüstern nach dem üppigen Boden und auf die durch römische Industrie eröffneten Metallgruben und Salzkammern der Provinz. Doch dieses sind Bruchstücke, die uns die Geschichte und die Inscriptionen aufbewahrten; aber keine Präge irgend einer Münze gibt Licht über Dacien unter Marc. Aurels und Lucius Verus Regierung. Auffallend erscheint es indessen, dass sich vor einigen Jahren von dem letztern, dem gewesenen Mitregenten Marc. Aurel's, ein noch gut erhaltener auf Stahl eingravierter Stempel, zwischen Mediasch und Kockelburg, inmitten der beiden Kockelflüsse, bei Wölz (Hermanest. Kreis, Mediascher Bezirk) gefunden hat. Vordere Seite: L. VERVS. AVG. ARM. PARTH. MAX. Kopf mit dem Lorbeer. Rückseite: IMP. VIII. COS. III. P. P. Verus zu Pferde mit aufgehobener Rechten, trägt das Feldherrnkleid, von der grössten Münz-Gattung. Durch den damaligen Wölzer jetzt Seidener Pfarrer, Michael Wädt, ward der Stempel dem evangelischen Obergymnasium in Hermannstadt verehret.

(Fortsetzung folgt.)

[1] Muratori p. 1039. 3.

Literarische Besprechungen.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. C. Schnaase. 6. Band.

Wenn wir mit der Besprechung des vorliegenden Buches so spät nach dem Erscheinen erst auftreten, so liegt dies nicht daran, dass wir das Buch gering geachtet hätten, sondern in der Schwierigkeit der Besprechung, die gerade durch den hohen Werth desselben begründet ist. Es ist ziemlich leicht über ein Werk zu sprechen und zu berichten, das einen einfachen naheliegenden Stoff oder wenigstens einen homogenen Stoff behandelt; je mehr sich der Stoff erweitert und je vielfältiger er wird, um so schwerer ist es, dem Autor überall zu folgen, und um so schwieriger wird die Aufgabe, ihn zu controliren, seine Behandlung der einzelnen Theile zu verfolgen, seine Ansichten herauszusuchen und ihre Richtigkeit zu prüfen. Um ein Buch vollkommen zu würdigen, muss man über dem Stoff und über dem Autor stehen. Hier ist aber der ins Bereich gezogene Stoff so mannigfaltig und der Autor steht so hoch, dass man wohl der klaren Darlegung, die er dem complicirten Stoffe gibt, folgen kann, dass man aber, wenn man mehr bei gewöhnlichen Redensarten stehen bleiben will, wirklich nur mit einer gewissen Scheu und Ehrfurcht die Feder in die Hand nimmt. Es lässt sich eigentlich über ein Werk von so hervorragender Bedeutung wie Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste" sehr wenig sagen; es lässt sich nur die Anerkennung des hohen Werthes aussprechen und bei folgenden Bänden stets nur die bei den früheren gemachte Bemerkung wiederholen, dass die Literatur, ja dass die Nation stolz sein darf auf die Erscheinung desselben.

Wir sind nicht arm an Behandlungen der Kunstgeschichte im Ganzen, so wie einzelner Partien desselben; allein keine nimmt einen so hervorragenden Rang ein wie die vorliegende, kein Verfasser stellt sich seinem Stoff gegenüber auf so hohe Stufe als Schnaase. Namentlich ist es die Kunst des Mittelalters, in der seine richtige Auffassungsgabe, seine umfassende Gelehrsamkeit und seine meisterhafte Darstellungsgabe besonders hervortreten. Alle diese Vorzüge früherer Bände sind auch diesem letzterschienenen Bande eigen und ihm aber vorzugsweise nöthig. In den früheren Bänden war der Stoff selbst ergiebig, er war erwärmend und zum Herzen sprechend. Er zeigte das stete Fortschreiten von der Kindheit der mittelalterlichen Künste bis zur Reife des Mannes, von dem ersten Keime bis zur reich entfalteten glänzenden Blüthe. Wenn schon jede aufsteigende Entwickelung eine freudige und das Gemüth erhebende Erscheinung ist, um wie viel mehr muss besonders die Entwickelung der Künste des Mittelalters das Interesse in Anspruch nehmen, wie sehr muss das lebendige frische Vorwärtsstreben uns begeistern, wie viel mehr die reiche bunte und glänzende Kunstblüthe uns erfreuen, wie sie auf der höchsten Stufe der Entwickelung uns entgegentritt. War es schon in diesen früheren Bänden ein unbestrittenes grosses Verdienst Schnaase's, das Ideal, welches der damaligen Welt vorschwebte, als solches gezeigt, das Ringen nach demselben auf allen Gebieten des Lebens und die Übereinstimmung der Künste mit den Anschauungen des Lebens überhaupt nachgewiesen zu haben, das Zufällige vom Gesetzmässigen zu sondern und nachzuweisen, welche Factoren einwirken mussten, um den Künsten gerade die erfolgte Richtung zu geben, so ist dies hier noch mehr der Fall.

Er musste hier das Interesse weit mehr wecken, als bei den früheren Perioden. Wir wissen wohl, dass es sehr viele Schwärmer für die Gothik gibt; allein Schwärmer, die blos blind ihrer Neigung folgen, sind kein Publicum für gelehrte Werke, sie wollen nichts lernen, eben so wenig als sie sich für ihre Schwärmerei Rechenschaft geben wollen. Diejenigen aber, die sich um Erkenntniss des innersten Wesens der mittelalterlichen Künste bemüht haben, sind alle darüber einig, dass die frühere Periode ein lebhafteres Interesse verdient, dass sie uns näher am Herzen liegen muss als die spätere, dass sie wärmer und lebensfrischer ist. In ihr zeigt sich, wie oben gesagt, die Entwickelung des Kindes, das Reifen des Jünglings zum Manne, und dies ist doch sicher eine erfreulichere Erscheinung, als das Altern des Mannes und das Hinwelken des Greises. Allerdings ist dasselbe in der Natur begründet, es hat seine Ursachen so gut als das Reifen. Es ist darum im Grunde eben so interessant für den Forscher, weil das Eine wie das Andere nur das Resultat der Umstände ist, diesen Umständen nachzuspüren, deren Einwirkung und die daraus hervorgehenden Erscheinungen zu betrachten. Gerade dies thut Schnaase so meisterhaft. Darum war auch er mehr im Stande als seine Vorgänger, das Interesse der Stoffe zu heben. Er zeigt die Zustände und Erscheinungen der Zeit, ihr inneres und äusseres Leben, ihre Anschauungsweise, ihr Ziel und Streben, und weist nach, dass gleiche Erscheinungen sich auf allen Gebieten kund gehen, dass also nothwendiger Weise die Künste die von ihr verfolgten Bahnen einschlagen

mussten. An Stelle der Überlegung und Begründung war die Phantasie getreten. Sie hatte ideale Systeme für alles gefunden, die an sich ganz willkürlich waren, die aber als conventionell überall anerkannt wurden. Die nicht auf der Grundlage des Verstandes ruhende, sondern sich selbst überlassene Phantasie hatte auf religiösem Gebiete die Schwärmereien des Mysticismus hervorgerufen, der, obgleich der scholastischen Philosophie entstammt, doch aber ganz in das Gefühlsleben hinübergriff und auf das schwärmerische Gefühl und dessen Ideale sein System gründete, während die scholastische Philosophie der vorigen Periode sich auf streng logisches und geordnetes Denken gründete, und durch den Verstand und dessen Abstractionen auf der geeffeoberten Basis ihr Gebäude schuf. Sie hatte gestrebt durch den Verstand die religiösen Geheimnisse zu erkennen, während die Scholastik dieser Periode dies Bestreben aufgegeben, die Unzulänglichkeit des Verstandes anerkannt hatte und denselben nur zu Begründung eines rein äusserlichen dialektischen Systemes aufwendete.

Die Scholastik war somit äusserlich und conventionell geworden, während auf der anderen Seite die Mystiker auf das Erkennen nicht verzichten wollten und an das Gefühl und dessen Ideal ihre Anforderungen stellten. Das Gefühl aber hatte ohne innere Begründung auch nur formelle Ideale und das Minnespiel, das den Heiland zum Herzlieb und das gesammte göttliche Wesen zu einer „süssen Minnerin" macht, ist trotz der Tiefe des Gefühles nur conventionell. Dasselbe spiegelt sich auf allen Gebieten des Lebens ab.

Das Ritterthum war Schaugepränge geworden. Schaugepränge war aber auch die höchste weltliche Macht, das Kaiserthum geworden. Die Kaiser selbst hatten die Idee aufgegeben, die Herren der Christenheit zu sein, von denen alle irdischen Könige ihre Macht zu Lehen trugen. Sie beschränkten sich auf Deutschland. Sie hielten mit grosser Feierlichkeit Reichstage, die selbst zu öffentlichen Aufzügen wurden. Und wenn auch jetzt die Rede war von der hohen Würde des Kaiserthums, so war es doch nur Redensart. Ein Schaugepränge war jeder Friedensschluss, ein Schaugepränge jede öffentliche politische Handlung.

Die Formen des Lebensumganges waren strenge und festbestimmte geworden, aber der Hintergrund, der während der vorigen Periode nach und nach diese Formen ausgebildet und entwickelt hatte, war verloren. Die conventionellen Regeln des Anstandes hatten selbst in den härtesten Lagen des Lebens ihre Berechtigung. Dem Kampfe ging eine regelrechte Herausforderung vor, man kämpfte nach festen Regeln und starb oder ergab sich mit theatralischer Ergebung wie der römische Gladiator.

Der Gegensatz der früheren Periode zwischen der Bildung und dem gemeinen Volke, seinem Thun und Treiben, ist nicht ausgeglichen, ja wo möglich noch schroffer gemacht, da jetzt die Bildung eine mehr äusserliche, weniger auf innerliche Nothwendigkeit begründete war. Darum treten wenigstens die Gegensätze schroffer hervor. Allein beide durchdringen sich mehr. Das Volk hat sich neben der officiellen Bildung eine Stelle errungen, und sein Thun und Treiben hat einen gewissen Anspruch auf Beachtung.

Diese Verhältnisse mussten sich auch in der Kunst zeigen. Auch sie mussten mehr äusserlich geregelte conventionelle Formen annehmen statt der inneren Begründung, die am Schlusse der vorigen Periode jede ihre Formen gehabt hatte. Es musste ein ideales Formensystem herrschend werden. Dazwischen aber musste die Wirklichkeit und das Leben ihr Recht geltend machen, die oft störend und disharmonisch in das ideale System eingreifen. Es musste sich in der bildenden Kunst derselbe Gegensatz herausbilden, der sich auf dem Gebiete der Philosophie gezeigt hatte. Eine innerliche Leere und Nüchternheit, die in glänzenden Formen auftrat, zeigt sich in der Architectur, die bis jetzt die einzige Kunst gewesen und von der alle anderen nur Theile waren. Diesem blos äusserlichen Formengepränge gegenüber musste das innerliche Gefühlsleben sich einen Ausdruck suchen; den fand es in der Malerei, die nun als selbstständige Kunst auftritt. Allein auch hier ist es trotz der gemeinten innerlichen Tiefe nur conventionelle Äusserlichkeit, weil eben der Boden verlassen ist, auf dem allein die wirkliche innerliche Bedeutung möglich ist, weil statt des Ganzen eine einzelne Richtung ihre selbstständige Bedeutung hat. Die Malerei der früheren Periode hatte keine selbstständige Bedeutung als Kunst beansprucht. Sie wollte blos dem Gedanken dienen und ihm Ausdruck geben. Sie hatte gewissermassen nur Hieroglyphen gegeben, in denen sich im Laufe der Ausbildung eine Formenrichtigkeit erzeugt hatte. Jetzt aber hatte die errungene Richtigkeit der Form dahin geführt, diese selbst in Vordergrund zu stellen, den Werken eine selbstständige Bedeutung zu geben, sie also dadurch zu veräusserlichen. Auch der Inhalt der Darstellungen wurde ein äusserlich conventioneller und die Darstellung der Madonna in grünen Gärten, umgeben von einem Hofstaate von Heiligen, das Christkind mit den Engeln spielend, gehören denselben Gedanken an, wie das „Herzlieb" der Mystiker.

Die Poesie, die innerlichste und tiefste aller Künste, hatte in Dichtungen die Helden und ihre Thaten verlassen und besang jetzt die Thaten der Frau Minne. Die Fahrten und Abenteuer der umherirrenden Treue, die Zuversicht, das Gebet, die Vernunft, der Hass, die Wissenschaften oder die Courtoisie und andere abstracte Begriffe sind jetzt die handelnden Personen. Sie reden und handeln mit Schwulst und weitläufiger Süsslichkeit, und die ganze Poesie geht auf conventionelle und äusserliche Versemacherei aus.

Die Schauspielkunst, die in der früheren Periode lediglich in der Kirche und in Verbindung mit ihr bestanden hatte, nahm weltliche Formen an, musste aus der Kirche in's Freie weichen, und wenn das Mysterium der früheren Periode ursprünglich nur gewissermassen eine Erklärung oder Darstellung des biblischen Herganges war, um solchen anschaulicher zu machen, so war jetzt aber die Darstellung Zweck; man wählte biblische Darstellungen, um eben etwas darzustellen, eben so gut, wie man legendarische oder selbst ganz dem Tagesleben entnommene Scenen wählte, die in irgend einer Weise in die biblischen und legendarischen Stoffe eingemischt wurden. Die Darstellung als solche war Hauptsache geworden und nicht der Stoff, der früher durch die Darstellung näher geführt werden sollte. Während früher Geistliche oder Laien diese bei hohen Festen zur Erhöhung der Festfeier bestimmte Mysterien darstellten, gab es jetzt schon Schauspieler von Profession.

Die Tracht, die in der früheren Periode sich stets ziemlich gleich geblieben war und die wesentlich in der antiken Tunica und im Mantel bestanden hatte, wurde jetzt zur Mode, die stets wechselte. Man wollte früher die Blössen des Körpers bedecken und diese Bedeckung künstlerisch gestalten. Jetzt wollte man glänzen, man wollte die Tracht um ihrer selbst willen. Man kam theils auf ganz enge Kleider, die die Körperform ganz vollständig hervortreten liessen, in denen aber jede Bewegung steif und eckig werden musste, theils auf ganz weite Gewänder, welche die Form vollständig verhüllten. In beiden Fällen aber war es um die äussere Form zu thun, um die Erscheinung, die nach Willkür und nicht nach innerlicher Nothwendigkeit sich gestaltet.

In allen Äusserungen zeigt sich also ein Zwiespalt; einerseits ein conventionelles Formensystem, anderseits das Erkennen dieser Äusserlichkeit und das Bestreben, sich davon ab einer innerlichen Richtung zuzuwenden, die aber, weil nicht auf feste Basis gegründet, ebenso conventionell wird als jene formelle Äusserlichkeit, von der sie sich doch gewissermassen das Kleid borgen muss. Zu diesen Gegensätzen kommt noch der weitere grosse, der aus der Berechtigung des schlichten einfachen täglichen Lebens des Volkes hervorgeht, die nun eingetreten war, während dasselbe in der früheren Periode keine Berechtigung hatte, also auch, ohne disharmonisch einzutreten, vollständig verschwand.

Die vorliegende Periode ist also die Zeit der Gegensätze.

Die bildende Kunst ist die höchste Blüthe der Cultur; der eine tief einschneidende Hauptgegensatz der gemeinen Alltäglichkeit und der Cultur als solcher konnte hier darum weniger zur Geltung kommen; die idealen Formenkreise wurden nur selten durch die herrschenden Anforderungen des materiellen Bedürfnisses gebrochen; um so entschiedener tritt aber der Gegensatz der vorhin erwähnten conventionellen Formenkreise, die sich auf die Errungenschaften und Fortschritte der vorigen Epoche begründeten, und der versuchten Innerlichkeit zu Tage, die sich auf einem anderen Gebiete bewegte und den Anlass zur Störung des Gleichgewichts gab, und aus der einen Kunst verschiedene selbstständige Kunstzweige machte.

Die Architectur hielt sich in ihrer idealsten Aufgabe, dem Kirchenbau, wesentlich an die Resultate der vorigen Periode und suchte die weiteren Fortschritte in der Ausbildung des Details zu machen, was zu einer äusserlichen Formengebung führen musste, da die Formen der früheren Periode eben wesentlich auf der Function der einzelnen Theile im statischen Systeme beruht hatten; sie waren daher nicht in einer rein äusserlichen Harmonie; es war früher eine höhere Einheit, die sich eben auf Hervorhebung und Verbindung heterogener Elemente zu einem Ganzen gründete, während jetzt die Einheit des Kunstwerkes in äusserlicher formeller Übereinstimmung aller Theile bestand. Dass das Kunstwerk aus Theilen zusammengesetzt war, wurde übersehen; dass jeder dieser Theile eine andere Bedeutung hatte, wurde ausser Acht gelassen; man dachte sich ein ideales Formenganzes, das darum auch die Form jedes einzelnen Theiles nicht nach seiner Bedeutung, sondern als Formentheil bedingte. So mussten sich alle Architecturtheile formell modificiren, ohne dass wenigstens im Kirchenbau, also im idealsten Theile der Baukunst, eine wesentlich andere Constructionsweise oder eine wesentlich andere Gesammtgestaltung erwuchs, als am Schlusse der vorigen Periode.

Es würde die Grenzen einer Besprechung überschreiten, dem Verfasser in die Einzelnheiten zu folgen, die Umbildung der Pfeilerprofile, der Pfeilerfüsse und Capitäle, der Bogengliederung, der Fenster und Portale zu verfolgen, nur müssen wir noch auf die Profanbaukunst hinweisen, die jetzt grössere und bedeutendere Aufgaben erhielt, insbesondere wenn man die klösterliche Baukunst von der profanen aussondert und sich desshalb jetzt nicht blos in der Veränderung und Umbildung der Detailformen ausbilden konnte, sondern auch neue Constructionsweisen und Constructionsformen suchen musste. Aber auch hier zeigt sich die Äusserlichkeit, indem man selbst für die vielen neuen Constructionen, so bald man über das Bedürfniss mit der Form hinausgehen wollte, einzelne aus dem Formenschema des Kirchenbaues herüber genommene Formen anzubringen liebte. So war doch gewiss das Masswerk, so wie die Fialen ihrer ganzen Entwickelung nach aus dem Constructionssysteme des Kirchenbaues hervorgegangen, jetzt aber bekleiden sich damit auch alle möglichen Theile der Profanbauten, weil sie beide blos als äusserliches Formenspiel betrachtet werden und man schöne Formen eben sowohl an Profan- als an kirchlichen Bauten anbringen wollte.

Das Wesentlichste zur Entwickelung der Baukunst in der vorigen Periode hatte Frankreich gethan und so betrachtet der Verfasser, nachdem er vom Allgemeinen auf das Örtliche, auf die einzelnen Monumentengruppen und Monumente übergeht, zunächst Frankreich.

Hier zeigt sich der Unterschied beider Epochen am grellsten. Die Bauthätigkeit war trotz der äusseren Hemmnisse nicht geringer als früher; allein die Architectur hatte das Ziel erreicht, dem sie nachstrebte. Die Gebäude selbst aber waren nur halb vollendet; die jetzige Zeit hatte also die bescheidene Aufgabe, das fortzusetzen, was die frühere begonnen hatte. Zudem waren die Resultate der vorhergehenden Zeit so glänzend, dass kein Fortschritt möglich war, dass aber die Meister wie die Laien so geblendet waren vom Glanze, dass sie in der Stelle der Nachahmer ihre Aufgabe fanden. Nur im Profanbau war Neues zu schaffen und in fremden Ländern, wo der Ruf der französischen Meister noch aus der vorigen Epoche her fest begründet war, wurden neue Aufgaben gestellt.

Die Cölestinerkirche zu Paris, das Louvre und das mit ihm rivalisirende Hôtel de St. Pol waren die Glanzpunkte der damaligen Bauthätigkeit in Paris; namentlich die Festsäle des letzteren, so wie die Haupttreppe des Louvre waren von hervorragender Bedeutung. Die Grossen des Landes wetteiferten mit den Königen, und die Schlösser auf dem Lande, die zugleich dem Luxus eines kleinen Hoflebens wie der kriegerischen Abwehr dienten, gaben den Meistern manche glänzende Aufgabe. Die meisten dieser Gebäude liegen in Ruinen, wie das Schloss Pierrefonds und viele andere; die glänzendsten Werke sind ganz verschwunden.

Unter den Kirchenbauten im Norden ist St. Ouen in Rouen das bedeutendste und grossartigste Werk; aber mit Ausnahme gewisser Modificationen ganz im Systeme der Kathedralbauten der vorigen Periode errichtet. Die Kirche der Bernhardiner zu Paris ist niedergerissen, dagegen ist die kleine Capelle des Collegiums von Beauvais zu Paris, so wie die Frauencapelle am Ostende der Kathedrale zu Rouen noch erhalten, welche letztere, wie eine Capelle der Kathedrale von Nantes, glänzende kleine Werke sind. Die Kreuzschiffe der Kathedrale von Rouen, Theile der Kathedralen von Bayeux, Evreux, Coutances, der Thurm der Kirche St. Pierre in Caën, die Klosterkirche von St. Bertin in St. Omer, Theile der Kathedralen von Meaux, Senlis, Chalons d. M. stammen aus dieser Zeit, die zugleich den Haupttheilen der Kirche St. Benigne in Dijon und der Kathedrale zu Arras ihre Entstehung gab. Die Kathedralen von Troyes, Lyon und Poitiers gehören grossentheils derselben Epoche an.

Im südlichen Frankreich sind noch die Bauten von St. Maximin bei Marseille, die Kathedralen von Clermont-Ferrand, Limoges, Beziers, Narbonne und der Chor von St. Nazaire zu Carcassone Beispiele der nordischen Kunst. Allein auch die südliche Anschauung hatte Werke hervorgerufen, die sich von jener aus dem Norden herverpflanzten Kunstweise unterschieden. Es war hier wesentlich die südlichere Anschauung überhaupt, die breite Massen, auf denen die volle Beleuchtung wirken konnte und die dem reinen Himmel einen Farbengegensatz boten, so wie das Baumaterial — der Ziegel — die eine andere Bauweise begründeten, die statt des ins Detail aufgelösten Formenspieles ruhige Massenwirkung bei gesättigter Tiefe der Farbe dieser Massen hervorbrachte. Einfache grosse, weite überwölbte Hallen mit Strebepfeilern zu beiden Seiten, die an den unteren Theilen Capellen zwischen sich haben, welche nach dem Inneren der Halle geöffnet sind, bilden das System der Kirche St. Bertrand zu Comminges, die beiden Kirchen der neuen Stadt Carcassone, der Kirche zu Montpézat, das in der grossen Kathedrale zu Alby seinen Höhepunkt erreicht. Bei diesen Werken war es übrigens nicht blos der Ziegel, der nicht bei allen als Material benützt wurde, sondern die südliche Anschauungsweise, welche das System empfohlen hatte.

Gegen die grossartige und glänzende Wirkung des Inneren der Kathedrale von Alby bildet das Äussere, das zugleich als Festung diente, in seinen strengen und schlichten Formen einen schroffen Gegensatz. Die Kathedrale zu Perpignan, aus Kieselsteinen gebaut, folgt demselben Systeme.

Mannigfache Chorschlüsse traten auf; besonders ist der glänzend gedachte Chorschluss der zweischiffigen Jacobinerkirche in Toulouse zu nennen, von der auch der Kreuzgang und Thurm durch Reichthum und Originalität glänzen. Der Thurm fand seine sofortigen Nachahmungen im Centralthurme von St. Saturnin und den Thürmen der Augustiner, der Kirche du Thor, so wie dem Thurme der Kathedrale von Pamiers.

Die Architectur der Niederlande, von denen die westlichen Theile schon in der vorhergehenden Periode sich der französischen Kunstweise angeschlossen hatten, gehört nun fast dem ganzen Umfange der Provinzen nach der französischen Weise an. Doch traten an die Stelle der hochstrebenden Verhältnisse der französischen Kirchen breite und

niedrige, fast an die Hallenkirchen erinnernde Form. Consequent bleibt auch in dieser Periode der Rundpfeiler zur Tragung des Oberbaues der Kirche in Verwendung, während er in Frankreich aufgegeben ist. Charakteristisch sind auch die Holzgewölbe, die sehr häufig neben den steinernen vorkommen, theils denselben mehr oder weniger nachgebildet, theils mit eigenthümlichen Formen.

Die Fenster haben mit den deutschen die geringe Breitenausdehnung gemein; sie nehmen nicht die volle Breite zwischen den Pfeilern ein; die Oberfenster des Mittelschiffes sind als Wandnischen bis zum Arcadensims herabgezogen; Durchgänge durch die Pfeiler verbinden diese Nischen unter einander, die durch einfache Masswerkbrüstungen gegen das Schiff abgeschlossen sind.

Die Bildung des Chorumganges, theils mit, theils ohne Capellenkranz, die Anlage von breiteren Fenstern und Triforien nach französischer Art, schliesst im Allgemeinen das heutige Belgien näher an die französische Kunst an als Holland. Eine Aufzählung der einzelnen Bauten mag hier erspart werden. Dagegen muss der glänzenden Profanarchitectur jener Gegenden gedacht werden. Der Belfried, die Hallen und das Rathhaus waren wesentliche Erfordernisse des bürgerlichen Lebens und sind mit ausserordentlichem Glanze errichtet, die Hallen mit dem Belfried zu Brügge, die Hallen zu Ypern gleichfalls in Verbindung mit dem Belfriede, die Stadthäuser zu Brügge, Brüssel, Löwen sind Profanbauten, wie sie kaum anderwo mit solcher Pracht errichtet wurden.

England, dessen Bevölkerung der französischen stammverwandt ist, das in der vorigen Epoche die Resultate der französischen Kunst mit solchem Eifer und Verständniss aufgenommen und doch national durchgebildet hatte, theilt in dieser Epoche nicht die Ermattung der französischen Kunst; im Gegentheil herrscht die regste und frischeste Thätigkeit. Diese Epoche hatte die Verschmelzung der beiden verschiedenen Volksstämme in England zu Stande gebracht und der siegreiche Krieg der Nation einen hohen Schwung gegeben. Die mannigfache Thätigkeit bedingte mannigfachen raschen Wechsel in der Formenbildung, und mit Rücksicht auf die feste Formengebung am Schlusse der vorigen Periode und in der darauf folgenden möchte man die verschiedenen, rasch einander folgenden Style der vorliegenden Periode als einen Übergangsstyl bezeichnen. Hier indessen wie in Frankreich ist es eine formelle Ausbildung, und nur der Schwung, der das Volk damals belebte, hielt die Nüchternheit fern. Bezeichnend sind insbesondere die Bemühungen, ja fast die Sucht nach neuen originellen Masswerkcompositionen der Fenster, so wie reichen Gewölbsformen.

Eine Reihe grossartiger Bauten Englands stammen aus dieser Zeit, wie die Kathedralen zu Exeter, Lichfield, York, in denen aber selbst die Fülle des äusseren Schmuckes, so wie die grossen Dimensionen bei allem Schwung manch verwunderlichen Spleen nicht verdecken können.

Der Thurmbau spielt eine grosse Rolle und hat dem Continente die Anlage eines schlanken Helmes entlehnt, der früher nur ausnahmsweise während des frühenglischen Styles aufgetreten war. Fast alle bedeutenden Anlagen derart in England gehören der vorliegenden Periode an, so wie der Mittelthurm der Kathedrale zu Norwich, der von Salisbury, von Chichester, die drei Thürme der Kathedrale von Lichfield und von S. Mary in Oxford. Insbesondere der Centralthurm stand in grosser Gunst und mancher wurde auf Gebäuden errichtet, die nicht darauf berechnet waren, so dass eigene Verstärkungsmittel zur Anwendung kommen mussten, die in eingelegten Strebebogen im Inneren gefunden wurden. Diese bestehen zunächst aus einem tief angesetzten, die Pfeilerreihen verspreizenden Spitzbogen, auf den mit dem Scheitel nach unten ein zweiter Bogen aufgesetzt wurde — eine Construction, die lebhaft an manche Holzconstruction, so wie an moderne Eisenconstructionen erinnert, hier aber den Zweck hat, der Tendenz des Centralthurmes, die Pfeiler nach aussen zu schieben, einen Schub nach innen entgegenzusetzen, so wie die inneren Pfeiler mit den äusseren zu solidarischer Haftbarkeit zu verbinden.

Eine gleichfalls die Vierung betreffende Anlage, aber mehr für die Wirkung des Inneren bestimmt, während der Centralthurm der Wirkung des Äusseren diente, ist die grossartige Polygon-Kuppelanlage des Domes zu Ely, die nach dem Einsturze eines Centralthurmes ausgeführt wurde und die eine Spannung von 70 Fuss Weite hat. Ein glänzendes Schmuckwerk sind auch die erneuerten, dem Polygone zunächst liegenden Joche des Chors, die sich in ihrer Hauptanordnung wesentlich den stehen gebliebenen frühenglischen Jochen des Chors fügen mussten.

Bezeichnend ist auch für diese Epoche die Rückkehr zur Holzconstruction bei Überdeckung der Schiffe, so in der glänzenden S. Stephanscapelle zu Westminster, die leider seit dem Jahre 1834 verschwunden ist; die Einführung der Holzverbindungen, wenn sich auch in ihnen da und dort die Bogenlinie zeigt, brachte doch wesentlich gerade Linien und eckige Durchkreuzungen mit sich, was wiederum auf die übrigen Theile um so mehr zurückwirken musste, als eine Formenübereinstimmung, ohne Rücksicht auf deren constructive Grundlage, zu den Grundzügen der Kunstrichtung der ganzen Periode gehört. Daher kam auch die Einführung gerader Linien im Masswerke, die horizontale häufige Verbindung des Masswerkes, so wie die gedrückte Spitzbogenform, die fast aus geraden Linien sparrenförmig gebildet ist. Die Collegien zu Winchester und Oxford, die Kathedrale zu Winchester, Werke eines Baumeisters, der die höchsten Stufen im Staate und in der Kirche erreicht hatte, Kanzler und Bischof wurde, das Langhaus der Kathedrale zu Canterbury, die Kathedrale zu Gloucester und deren Kreuzgang mit seinen Fächergewölben sind bezeichnende Werke aus dem Schlusse der Periode, wo der Styl wieder Halt und Festigkeit gewonnen hatte, die ihm eine lange Dauer in der folgenden Periode sicherte. Bemerkenswerth ist es und trug sicher nicht wenig zu der künstlerischen Eigenthümlichkeit, wie zur Verbreitung und Befestigung des Styls bei, dass die Arbeiter gleich Soldaten gepresst und abgerichtet wurden, was eine schablonenmässige und mehr als schematische Kunst erzeugen musste.

(Schluss folgt.)

---

*Im Verlage von Ebner und Seubert ist die erste Lieferung einer „Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom IV. bis zum XIV. Jahrhundert" von Hermann Weiss als Fortsetzung seines im Jahre 1860 im gleichen Verlage erschienenen Handbuches der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums erschienen, welches in rascherer Folge als das letztgenannte Werk erscheinen wird, weil der Verfasser sich eine grössere Beschränkung unterlegt und aus demselben die Architectur nicht in den Kreis seiner Betrachtungen gezogen hat. Wie es den Anschein hat, wird das ganze Werk nur in zwei Lieferungen bestehen und mit 360 Holzschnitten illustrirt werden. Es ist der erste Versuch einer zusammenhängenden Behandlung dieses Gegenstandes und dürfte daher allen Freunden mittelalterlicher Kunst- und Culturgeschichte das grösste Interesse bieten.

Von G. F. Waagen's „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen", das gleichfalls in dem Verlage der äusserst thätigen Verlagsbuchhandlung von Ebner und Seubert erscheint, ist die zweite Abtheilung erschienen, und umfasst die zweite Blüthe der deutschen Malerkunst von 1600—1690, und die Zeit des Verfalls von 1700—1800.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 7. | VII. Jahrgang. | Juli 1862.

Der alte Dom zu Cöln.

Von Dr. L. Ennen.

Die ältesten Nachrichten über die Cölner Domkirche datiren aus der Zeit, in welcher der Cölner Bischofsstuhl zum Range eines Metropolitansitzes erhoben wurde. Karl des Grossen Erzcaplan, Bischof Hildebold von Cöln, erscheint als der erste Metropolit der cölnischen Kirchenprovinz, und an seinen Namen knüpft sich der Ursprung einer Domkirche, welche der kirchlichen und politischen Bedeutung des Cölner Erzstuhles würdig war. Hildebold stand bei Karl dem Grossen in dauernder Gunst, und die Nachricht, dass er von demselben den Cölner Palast der merovingischen Könige zum Geschenke erhalten habe, verdient allen Glauben. Dieses Palatium musste weichen und an seiner Stelle liess er die dem heil. Petrus und der Jungfrau Maria gewidmete Domkirche errichten. Vom Kaiser sowohl wie von vornehmen Franken wurde er bei Ausführung dieses Werkes durch reiche Schenkungen unterstützt. So ist uns ein Document erhalten, wonach die edle Frau Engela in Brabant zur Zeit des Bischofs Hildebold der Peterskirche zu Cöln ein bedeutendes Allodium übergab [1]). Einem Gedichte Alkuins gemäss gab Kaiser Karl dem Erzbischof Hildebold den Auftrag und zweifelsohne auch die Mittel, in der Kirche des Apostelfürsten Petrus den St. Petersaltar mit edeln Metallen auszuschmücken. Hieraus lässt sich schliessen, dass Hildebold den westlichen Theil der Kirche mit dem Hauptaltar des heil. Petrus zuerst fertig stellte, und seine Nachfolger Hadebold und Gunthar erbten die Aufgabe, den unvollendeten Bau weiter zu führen. Im Jahre 857 hören wir von einem Glockenthurme. In diesem Jahre nämlich wurde auf der Provinzialsynode zu Mainz ein Brief des Erzbischofs Gunthar an den Bischof Altfried von Hildesheim verlesen, wonach sich am 15. September über Cöln ein furchtbares Gewitter entladen hatte. Das Volk, voll Schrecken, floh in den Petersdom und flehte unter dem Läuten der Kirchenglocken in inbrünstigem Gebet Gottes Barmherzigkeit an. Da plötzlich spaltet ein gewaltiger Blitz gleich einem feurigen Drachen die Kirche, und aus der versammelten Menge wurden drei Menschen an drei verschiedenen Stellen durch einen Schlag getödtet, ein Priester neben dem Altar des heil. Petrus, ein Diakon am Altar des heil. Dionysius und ein Laie am Altar der heil. Jungfrau [1]). Die Kirche wurde erst von Willibert vollendet und im Jahre 874 bei Gelegenheit einer Provinzialsynode in Gegenwart der Erzbischöfe von Trier und Mainz und anderer Suffragane unter grossen Feierlichkeiten eingeweiht [2]). Schon nach zehn Jahren wurde sie durch die grausigste Verwüstung heimgesucht. Seit der Mitte des Sommers 880 hatte das Stromgebiet der Schelde und des Rheins unter den unablässigen Raubzügen der Normannen die schwersten Drangsale zu leiden. Franzosen wie Deutsche kämpften mit gleichem Unglück gegen die wilden nordischen Räuber. So oft sich die verwegenen Schaaren zurückzogen, konnte man sicher sein, dass sie bald in verdoppelter Zahl wiederkehrten, um in neuem Wüthen und Morden sich selbst zu übertreffen. Im Jahre 881 überflutheten sie in zahllosen Haufen das lothringische Gebiet. Sie eroberten und plünderten Cambrai, Mastricht und Hespengau, die Gaue am Niederrhein, die Klöster Prüm, Stablo, Malmedy, Cornelimünster, den Palast zu Aachen, dessen Capelle sie als Stall für ihre Pferde brauchten. Auch die Städte Bonn und Cöln fielen in ihre Gewalt und wurden verbrannt. Wer irgend entrinnen konnte, Geistliche, Mönche, Nonnen flohen mit den geretteten

[1]) Lacomblet, Archiv Bd. 2, 201 ff.

[1]) Mon. Germ. I, 370, 450.

[2]) Quellen zur Geschichte der Stadt Cöln I, 453.

Kirchenschätzen und Reliquien bis nach Mainz hinauf. Über ein Jahr trieben die Barbaren am Rhein und an der Mosel das grausige Spiel wilder Verheerung und schrecklicher Verwüstung. Gemäss einem Klageschreiben des Erzbischofs Hermann an den Papst Stephan VI. waren sämmtliche Kirchen und Häuser der Stadt Cöln durch Feuer verwüstet [1]). Zum Jahre 883 berichtet der Mönch von Fulda, dass sämmtliche Kirchen und Klöster noch in Schutt gelegen. Wenn wir den Bericht des Chronisten und das Schreiben des Papstes wörtlich nehmen, so war ein völliger Neubau der Domkirche nöthig geworden und es könnte der im 14. Jahrhundert niedergelegte Dom als ein Werk des Erzbischofs Willibert angesehen werden. Will man aber dafür halten, dass die normannische Verwüstung nicht sämmtliche Kirchen der Erde gleich gemacht hat, sondern dass die Reste der Aussenbauten durch eine gründliche Reparatur für ihren ursprünglichen Zweck wieder hergerichtet werden konnten, so muss man annehmen, dass die Domkirche Hildebold's abweichend von der Bauweise des Hofes, an welchem Hildebold seine Schule durchgemacht hatte, nach dem Typus der alten Basiliken erbaut war und durch Willibert's Reparaturbauten in Styl und Geschmack der Kirchen von St. Gallen und Fulda erweitert und verschönert worden. Wir würden dann annehmen müssen, dass die wenigen Säulenstümpfe, Capitäle und Basen, welche als Reste der alten Domkirche sich theilweise im cölnischen Museum befinden, theilsweise in das Cunibertswerft eingesenkt sind, als Baureste der karolingischen Zeit zu betrachten seien. Mit dieser Annahme stimmt auch die Behauptung des Chronisten Anselmus, dass die von Willibert erbaute oder doch gründlich restaurirte Cölner Domkirche um die Mitte des 11. Jahrhunderts noch bestanden habe [2]). Willibert wurde in der von ihm geweihten Domkirche 889 beerdigt. Sein Nachfolger Hermann I. (890 — 925) erbat sich vom Papst neue Reliquien für die aller Schätze und Heiligthümer entblösste Metropolitankirche.

Wenn wir die ganze Construction des alten Domes, die wir aus den Andeutungen und Angaben eines Domkalendariums zu reconstruiren im Stande sind, näher in's Auge fassen, so müssen wir ernstlich daran zweifeln, dass der im XIII. Jahrhundert niedergelegte Dom auf Hildebold oder Willibert zurückgeführt werden kann. Nach Massgabe der ganzen Anlage und Ausführung kann die Bauzeit des alten Domes nicht höher als bis in die Zeit des Erzbischofes Gero (969 — 976) hinauf datirt werden. Wenn wir annehmen, dass unter Gero der Hildebold'sche und Willibert'sche Bau gänzlich niedergelegt wurde, erkennen wir auch den Grund, warum wir nach Gero keine Nachrichten mehr über das im Willibert'schen Dom errichtete Grabmal dieses Erzbischofs und über den zu Willibert's Zeit im Dom vorfindlichen Altar des heil. Dionysius finden. Erzbischof Gero schenkte der Domkirche eine schwere silberne Statue der heil. Jungfrau, die an allen hohen Festen im Chor ausgestellt zu werden pflegte, dann ein hölzernes Kreuz mit dem aus Holz geschnitzten Heiland, welches jetzt noch den vor dem Eingang zur Sacristei stehenden Kreuzaltar ziert. Gero wählte sein Grab in der Domkirche. Nach der Einweihung des jetzigen Chores wurde es translocirt und befindet sich jetzt in der Kreuzcapelle des Domes. Auch Evergerus, der 999 starb, und Hermann II. (1036 — 1055) wurden im Dom begraben, ebenso der Erzbischof Sigewin, gestorben 1089, die Irmgardis von Zutphen, welche der Domkirche das Haupt des heil. Sylvester zum Geschenk gemacht hatte. Die spärlichen Nachrichten, welche uns aus dem XI. und XII. Jahrhundert über den Cölner Dom erhalten sind, lassen schliessen, dass der alte Dom ein frühromanischer Bau gewesen ist, der mehr oder weniger bei Errichtung der Kirchen von St. Georg, St. Marien, St. Aposteln, Lyskirchen, St. Gereon, St. Cunibert nachgeahmt worden ist. Nach Aussen hin hatte die Cölner Domkirche solchen Ruf, dass der Erzbischof Aldebrand von Bremen sich entschloss, die im Jahre 1042 abgebrannte Domkirche zu Bremen nach dem Muster der cölnischen wieder aufzubauen [1]). Aldebrand's Nachfolger, Adalbert, verliess diesen Plan aber wieder, doch wurde die vom Cölner Dom entlehnte Anlage zweier Chöre und zweier Krypten beibehalten. Das im Jahre 1052 vom Papste Leo IX. dem Erzbischofe Hermann ertheilte Privilegium [2]) spricht von dem Altare des heil. Petrus und dem Maius altare der heil. Jungfrau, dem Altar im Chor der heil. Maria. „Für alle Folge, heisst es daselbst, erlauben wir auch, dass an dem einen der jungfräulichen Mutter geweihten Hauptaltar deiner Kirche und ebenso an dem der Apostelfürsten Petrus geweihten anderen sieben Hauptpriester den Dienst thun [3]).

Lambert von Hersfeld nennt in seinem Bericht über die Streitigkeiten zwischen dem Erzbischof Anno und der Stadt Cöln einen engen Gang, welcher aus der Kirche nach dem gemeinschaftlichen Schlafsaale der Domherren führte und wiederum einen ähnlichen Gang aus dem genannten Dormitorium nach dem an der Stadtmauer liegenden Hause eines Domherrn. Im Jahre 1080 wurde die von Anno erbaute östlich vom Dome liegende Stiftskirche Maria ad gradus durch Brand zerstört; dem Dom selbst drohte die grösste Gefahr, nur durch ein augenscheinliches Wunder wurden

[1]) Floss, Leonis VIII. privil. p. 124.

[2]) Circa idem tempus ecclesie coloniensis per septem annos pastoris expers vastata a Normannorum rabie urbe et ecclesiis sanctorum cede et incendio Willibertum suscepit archiepiscopum. Cuius tempore domus sancti Petri, quae adhuc ibidem praesto est, ab ipso est dedicata. Mon. Germ. IX. p. 200.

[1]) Monum. Germ. IX. 334

[2]) Lakomblet, Urkundenbuch, I, S. 119

[3]) Ut majus altare ecclesiae tuae matris virginis honori dedicatum et aliud ibidem apostolorum principi b. Petro addictum reverenter ministrando procurent septemidone Cardinales presbyteri.

die Flammen, welche schon an der östlichen Seite ihr Zerstörungswerk begonnen hatten, gelöscht. „Schon fing an demselben Tage, heisst es in der betreffenden Urkunde des Erzbischofs Sigewin, auch der Peters-Dom an der Ostseite Feuer, so dass, als schon ein Theil der Kirche von den Flammen verzehrt war, die Brüder und die Bürger in Verzweiflung geriethen und in der Furcht vor weiterer Ausdehnung des Brandes, die Schätze und Zierrathen schon aus der Kirche wegschafften“ [1]). Möglich ist es, dass nach diesem Brande die Holzdecke des alten Baues durch das Gewölbe ersetzt worden, wovon uns das Kalendarium der Domcustodia Nachricht gibt [2]). Möglich ist es aber auch, dass dieses Gewölbe erst nach dem neuen Brandunglück eingesetzt ward, von welchem zum Jahre 1149 berichtet wird. Im Mai des Jahres 1149, heisst es in den Cölner Chroniken, legte eine schreckliche Feuersbrunst mehr als die Hälfte der ganzen Stadt in Asche. Am meisten litten bei dieser Katastrophe die Strassen in der Nähe des Domes und der Stifter St. Martin und Aposteln. Fast sämmtliche Kirchen wurden ein Opfer der Flamme. Von der Zeit dieses Brandes datirt sich in Cöln eine neue Bauperiode, und fast sämmtliche jetzt noch erhaltenen Reste des mittelalterlichen Cölns reichen nur bis zu der Zeit dieses Brandunglücks. Wie auf ein Zauberwort entstand eine neue prächtige Stadt, die in Bezug auf herrliche Kirchen und gewaltige Prachtbauten im Mittelalter vergeblich ihres Gleichen sucht. Nur eine Stadt, welche sich zu solchem Reichthum und solcher Bedeutung emporgeschwungen wie Cöln, vermochte es, sich so rasch aus Schutt und Ruin zu solch blendendem Glanz zu erheben. Es ist wahrscheinlich, dass bei diesem Brandunglück auch der Dom bedeutend gelitten. Die Westthürme scheinen bei dieser Gelegenheit zerstört worden zu sein, denn nicht lange nach dem Brande finden wir den Erzbischof Reinald von Dassel damit beschäftigt, den Dom durch zwei neue Thürme zu schmücken, deren einer um Weihnachten 1170 fertig wurde [3]). Es ist unzweifelhaft, dass diese Thürme von gewaltigen Dimensionen gewesen sind, sonst würde der Schreinsschreiber es nicht der Mühe werth erachtet haben, die Fertigstellung eines dieser Thürme als ein besonders denkwürdiges Factum zu verzeichnen. Erzbischof Reinald brachte aus Mailand eine kostbare Statue der heil. Maria, so wie die Leiber der heil. drei Könige nach Cöln. Letztere erhielten ein prachtvolles Mausoleum mitten in der Domkirche. Reinald selbst wurde im Dom begraben, und die Cölner Bürgerschaft liess ihm ein prachtvolles Grabmal errichten; in Stein ausgehauen lag der Erzbischof auf dem Sarkophag [1]). Nach Reinald wurden nach Bruno IV. Philipp von Heinsberg und Engelbert der Heilige im Dom begraben.

Sobald in Cöln die einzelnen, mit reichen Gütern ausgestatteten Stifter Kirchen erbauten, welche die Kathedrale an Pracht, an ruhiger Majestät, an Schönheit der Formen, an verschwenderischer Ausstattung eher übertrafen, als sie ihr nachstanden, schienen die einfachen Formen der alten Kathedrale nicht mehr genügen zu können. Je rascher und glanzvoller der romanische Styl in Cöln sich entwickelte und je zahlreicher sich die herrlichen Stiftskirchen mit ihrer reizenden Construction, in ihrer reichen Gliederung, ihrer glanzvollen Ausstattung erhoben, desto fühlbarer musste das Bedürfniss nach einer Mutterkirche werden, welche auch im Äussern das richtige Verhältniss des Domes zu den übrigen Stiftskirchen kundgab. Dem frommen, gewaltigen, prachtliebenden Erzbischof Engelbert lag alles daran, den Gottesdienst in einer Weise auszustatten, wie sie der Würde der Sache angemessen war, und dem Höchsten ein Haus zu errichten, wie solches die Stellung des Cölner Bischofs, der Rang der Cölner Provinz, der Reichthum der cölnischen Kirche erforderte. Herrliche Gewänder aus den kostbarsten Stoffen, bedeckt mit Gold und edlem Gestein, liess er für die Kirche anfertigen. Zur feierlichen Begehung seines Gedächtnisses machte er der Kirche reiche Schenkungen. Unschätzbare Edelsteine, die ihm fremde Könige zum Geschenke geschickt, bestimmte er für einen Kelch, den er dem Altar des Apostelfürsten zu weihen gedachte; aber ehe er die Absicht ausführen konnte, sollte er selbst, wie Cäsarius schreibt, den bittern Kelch des Leidens leeren [2]). Engelbert war es auch, der zuerst den Plan anregte, den Dom des heil. Petrus neu zu erbauen; er gewann das Capitel für diesen Gedanken, und zur Ausführung versprach er nicht allein fünfhundert Mark zum Beginne, sondern jährlich bis zur Vollendung eine gleiche Summe. Wir verdanken diese Nachricht dem Biographen Engelbert's, dem Novizenmeister Cäsarius von Heisterbach. Cäsarius schrieb die genannte Biographie, bevor der Dombrand des Jahres 1248 den Neubau nothwendig machte, also zu einer Zeit, in welcher es Unsinn gewesen wäre, von dem Plan eines Neubaues zu sprechen, wenn dieser Plan nicht wirklich gefasst gewesen wäre. Engelbert's Nachfolger Heinrich von Molenark griff den Gedanken seines Vorgängers nicht wieder auf. Dem Erzbischof Konrad von Hochstaden (1238 — 1261) blieb es vorbehalten, den Grundstein zu einem Prachtbau zu legen, der unter den zahlreichen grossen und prachtvollen Monu-

[1]) Incipiebat enim eodem die et domus s. Petri ardere in parte orientali, ita ut aliqua ejusdem monasterii parte combusta iam fratres et cives urbis in desperationem venissent, et pro nimio quod imminebat incendio ornamenta iam abstulissent de templo. Quellen I, 487.

[2]) Custos maior habet tri aclude sepi et implenter 26 crusibula et suspenduntur 5 ante maiestatem supra chorum s. Petri in modum crucis, et 3 ante majestatem super chorum s. Marie in modum crucis et ex uno latere monasterii suspenduntur 12 semper inter duas columnas sub testudine unum crusibulum et ex alio latere similiter 12 suspenduntur et non erunt plura in universo quam viginti crusibula.

[3]) Schreinskarte im Archiv des Landgerichtes zu Cöln.

[1]) Godefr. Colon. ad 1167.

[2]) Caes. Heisterb. vita Engelb.

menten der gothischen Baukunst in erste Reihe trat und der Cölner Kathedrale auch äusserlich die Stelle anwies, die ihr unter den cölnischen wie deutschen Kirchen gebührte. Wenn die Domkirche die herrlichen Tempel von St. Gereon, St. Aposteln, St. Martin, St. Marien überstrahlen sollte, musste sie als ein Werk dastehen, welches vergeblich seines Gleichen suchte. Dem Erzbischof Konrad lag daran, den Besuch der Domkirche zu heben und dadurch die daselbst eingehenden Opfer zu erhöhen. Darum ersuchte er 1245 den Papst Innocenz IV. um die Bewilligung eines Ablasses für alle diejenigen, welche die Domkirche am Dedicationstage nach vorheriger Beichte reumüthig und andächtig besuchten, und 1246 erhielt er einen gleichen Ablass für den Besuch am Tage der heil. drei Könige [1]). Ablässe waren die besten Mittel, um den Zustrom andächtiger Einwohner und Pilger in ein Gotteshaus zu leiten. Die Opfer, wodurch die Andächtigen ihren Dank für die geistige Gabe bekunden und zur Hebung des göttlichen Dienstes ihr Scherflein beitragen wollten, stiegen in gleichem Verhältnisse. Die Opfer, welche im Dom ausserhalb des Messopfers auf den Altar des heil. Petrus gelegt wurden, flossen in dio Casse des Domschatzmeisters (thesaurarius); sie dienten mit dazu, um ihn in seiner pflichtmässigen Sorge für die Beleuchtung des Domes, die an einzelnen Festen erforderlichen Kerzen, für die Instandhaltung der Glocken und anderer Utensilien und für die Reparatur der Fenster zu unterstützen. Im Jahre 1246 erhielt in seinem Einkommen der Thesaurar dadurch eine bedeutende Aufbesserung, dass die custodia altaris s. Petri mit seinem Amte vereinigt und ihm ein grosser Theil des Unkeler Pfarrzehnten zugewiesen wurde. Es geschah dies in einer Zeit, in welcher der Plan eines Neubaues der Domkirche in ernstliche Erwägung genommen wurde. Die Revenüen vacanter Domprähenden, so wie der Ertrag nicht erhobener Präsenzen und Strafgelder waren schon längst zur Gründung eines Baufonds angesammelt worden. Das Capitel glaubte nun auch den Thesaurar zu einem seinem Einkommen entsprechenden Beitrag für den in's Auge gefassten Neubau verpflichten zu dürfen. Sobald sich das Capitel durch gemeinsamen Beschluss [2]) entschieden hatte, die Domkirche von Neuem zu bauen, traf es mit dem Thesaurar Philippus ein Abkommen, wonach dieser sämmtliche Opfer, welche auf den Altar des heil. Petrus gelegt würden, sechs Jahre lang zur Baucasse abführen solle [3]); nur 30 Mark soll er für sich behalten. In gleicher Weise wurde der Custos angehalten, dio Opfer, welche in der goldenen Kammer bei den daselbst ruhenden Reliquien niedergelegt wurden, nach Abzug von drei Mark an die Rendantur der Baucasse [1]) abzuliefern. Diese Übereinkunft wurde in das Kalendarium des custos major, der zugleich Thesaurar war, eingetragen. Es geht aus diesem Actenstück unwiderleglich hervor, dass im Jahre 1247 der Gedanke an Herstellung einer neuen, würdigeren Domkirche bei der zuständigen Stelle zur Geltung und Anerkennung und bindendem Beschluss gekommen war. Der positiv normirte gemeinsame Capitelsbeschluss fasst keineswegs einen blos theilweisen Neubau oder eine gründliche Reparatur der alten Domkirche in's Auge, sondern er spricht ohne jede Disjunction einfach von einem Neubau der Domkirche [2]). Eine andere Bereicherung der Dombaucasse bestand in einem Capital von 100 Mark Denare, welche der Domscholasticus Magister Franko zum Dombau im Monat Februar des Jahres 1248 schenkte [3]). So gut wie das Capitel sich zur Beschaffung der Mittel die Gründung und Füllung einer Baucasse angelegen sein liess, so wird es auch nicht weniger auf einen Plan für die Ausführung des neuen Werkes Bedacht genommen haben. Es war nicht die Art der damaligen Zeit in's Blaue zu handeln und sich mit Halbheit zu begnügen; wenn man Geld anhäufte, wollte man auch wissen, wofür, und wenn das Capitel den Beschluss gefasst hatte, eine ganz neue Kirche zu bauen, wird es auch den Auftrag gegeben haben, den Plan zu solchem Neubau anzufertigen und es wird sich nicht auf den Plan des Chores beschränkt haben. Darum halte ich gegen die Ausführungen Schnaase's die Ansicht aufrecht, dass der ganze Grundriss des Cölner Domes schon im Laufe des Jahres 1247 entworfen ist. Zwar ist es richtig, dass der Plan zu Langhaus und Querschiff, so wie unser Jahrhundert ihn in unvollendeter Form vorfand, nicht im Geiste der Baukunst des XIII. Jahrhunderts componirt sind, sondern vielfach von den beim Chorbau in Ausführung gebrachten Grundsätzen der französischen Schule abweichen. Der Grund für diese Thatsache kann nur darin gesucht werden, dass die eigentliche Ausführung des ursprünglichen Planes nur stückweise vorging und der Plan zu Lang- und Seitenschiff, bevor dieselben in Angriff genommen wurden, nach den im XIV. und XV. Jahrhundert zur Geltung gekommenen Bauprincipien umgeändert wurde. Bevor der Grundstein zum Neubau gelegt wurde, wird man sich aus Rücksicht auf den Stiftsgottesdienst entschlossen haben, zuerst das Chor hinter der alten Domkirche fertig zu stellen, dann erst den alten Bau niederzulegen und den Ausbau des Langhauses und Querschiffes in Angriff zu nehmen. Wir haben nicht die geringste Andeutung, dass es im ursprünglichen Plane gelegen habe,

[1]) Gelenii farrag. II.

[2]) Cum de communi consilio diffinitum esset, ut maior ecclesia de novo construeretur. Kalendarium der Domcustodia.

[3]) Quod oblationesque super altare beati Petri extra missam annualim offerri solent, ad opus nove fabrice maioris ecclesie ad sex annos assignaret.

[1]) Quod provisores seu rectores nove fabrice Coloniensis darent et assignarent.

[2]) Ut major ecclesia de novo construeretur.

[3]) Lacomblet, Archiv II.

den alten Dom durch das neue Chor zu vergrössern und das alte Kirchenschiff durch den Anbau des grandiosen neuen gothischen Chores zu erweitern. In dieser Frage kann die auf die Einweihung des Chores bezügliche Inschrift nicht entscheidend sein: Sie spricht blos von einer Erweiterung [1]) des Domes und scheint schliessen zu lassen, dass man nur beabsichtigt habe, das Chor fertig zu bauen und dann an die alte Kirche anzuschliessen. Der Verfasser der fraglichen Inschrift hat aber nur den Gedanken seiner Zeit ausgesprochen, keineswegs aber den des Jahres 1248; es liegt in der Inschrift nur der Sinn, dass man im Jahre 1320 den Chorbau als eine factische Erweiterung des alten Domes ansah, keineswegs aber, dass man im Jahre 1248 weiter nichts als eine solche Erweiterung beabsichtigt habe. Während des Chorbaues mochte der Gedanke kommen, die Weiterführung des Werkes auf sich beruhen zu lassen und den Anschluss des neuen Chores an das alte Schiff zu bewerkstelligen. Wenn dieser Plan festgehalten und ausgeführt wurde, war durch den Chorbau der alte Dom blos „erweitert" worden. Es kam aber anders, man griff den alten Gedanken wieder auf, entschloss sich zur Ausführung des alten Planes, modificirte diesen Plan nach neueren Grundsätzen, legte die alte Kirche nieder und legte die Fundamente zu dem neuen Lang- und Querschiff. Mit dieser Ansicht steht eine Nachricht im Widerspruch, welche eine handschriftliche Geschichte der Cölner Erzbischöfe bringt. Nach dieser Erzählung hatten Bischof und Capitel beschlossen, den alten Dom gänzlich niederzureissen und einen prachtvollen Neubau an die Stelle zu setzen. Die Werkleute, welche mit dem Abbruch der östlichen Mauer beauftragt waren, wollten den Einsturz derselben dadurch herbeiführen, dass sie den Boden aushöhlten, die Fundamente untergruben, die Höhlen mit Holz füllten und dieses dann anzündeten. Die Unvorsichtigkeit der Arbeiter und ein ungünstiger Wind verursachten ein weiteres Umsichgreifen der Flammen, als man erwartet hatte. Hierdurch brannte das alte Gebäude bis auf die Mauer ab; die zwei in der Kirche hangenden goldenen Kronleuchter wurden gänzlich zerstört; der Schrein der heil. drei Könige aber war beim Beginn der Arbeit, damit er nicht durch den Einsturz der Mauer beschädigt werde, von seiner Stelle in der Mitte der Kirche an dem Ausgange derselben gebracht und hierdurch vor jeder Verletzung bewahrt worden. Diese Nachricht findet sich in zwei Handschriften, welche dem XVII. Jahrhundert angehören. Aus einer deiser Handschriften, in Würzburg befindlich, ist die fragliche Stelle von Böhmer schon im Jahre 1846 [2]) veröffentlicht worden. Böhmer erkennt in dieser Handschrift eine Copie der Chronik des Konrad Isernhuyfft aus Ratingen. Nach Ausweis einer im stadtcölnischen Archiv ruhenden ähnlichen Handschrift scheint Isernhuyfft aber nicht der Verfasser dieser Chronik zu sein; denn der Schluss in Isernhuyfft's Chronik lautet nach Harzheim [1]): *occultens meritis crimina nostra suis.* Diese Worte finden sich in der fraglichen Chronik nicht. Möglich ist es, dass Konrad Isernhuyfft die in Würzburg befindliche Chronik blos abgeschrieben hat; die Handschrift hat nämlich das Notum: *Conradus Isereffnko de Ratingen scriptor huius cronice.* Ich möchte dann die fragliche Chronik dem Canonicus von St. Severin Johannes de Wesalia zuschreiben, welcher gegen 1450 blühte. Crombach citirt in seiner Geschichte der heil. drei Könige eine Stelle aus der Chronik des Johannes und diese Stelle stimmt mit der correspondirenden Stelle unserer Handschrift überein. Den Nachrichten dieser Chronik ist aber nicht mehr Glauben beizumessen als den Berichten der Kölhoff'schen Chronik. Gerade die Umständlichkeit, mit der die Einzelheiten bei der ganzen Operation erzählt werden, erwecken die gerechtesten Zweifel und ich halte mich berechtigt der Thatsache, die von keinem gleichzeitigen Localschriftsteller berichtet wird, den Glauben zu versagen. Die ganze Erzählung ist weiter nichts als ein willkürlicher, dazu noch unwahrscheinlicher Versuch den Dombrand des Jahres 1248 zu erklären. Es kann nicht in in Abrede gestellt werden, dass der alte Dom durch ein Brandunglück am Quirinusabend 1248 beschädigt worden ist. Zwar sagt Papst Innocenz in seiner Bulle vom 21. Mai 1248, dass die Domkirche durch Brand zerstört worden [2]); der Chronist Mathäus Paris schreibt, dass die Kathedrale des heil. Petrus bis auf die Mauern durch Feuer vernichtet worden *(usque ad muros incendio consumpta)* [3]). König Heinrich III. von England empfiehlt die Collecte für den Cölner Dombau mit dem Bemerken, dass in Cöln die Kirche, in welcher die Leiber der heil. drei Könige ruhen, durch einen traurigen unversehenen Unfall in Flammen aufgegangen sei *(per incendium consumpta).* Die Cölner Annalen von St. Gereon berichten zum Jahre 1248, dass am Tage des heil Quirinus der hohe Dom abgebrannt sei. Wörtlich heisst es hier: *combustus est summus Colonie.* Nach der Deutung Lacomblet's und des Herausgebers der *Monumenta Germaniae historiae* soll der Annalist bei seiner Angabe nur das Chor im Auge gehabt haben und wäre bei *summus* zu ergänzen *chorus.* Es ist dies aber eine Deutung, welche sowohl der kirchlichen Terminologie, und den thatsächlichen Verhältnissen widerspricht. Nirgend wird sich ein Beispiel finden, wodurch erhärtet werden könnte, dass *summus* für *summus chorus* gebraucht worden sei. Wenn *summum* stets gleichbedeutend ist mit Domkirche, *maior ecclesia*, so berechtigt noch nichts zur Annahme, das *summus* das Chor bezeichne. Diese Deutung würde

1) Presul Conradus ex Hossleden generosus ampliat hoc templum lapidem locat ipseque primus.

2) Domblatt 1846, Nr. 21.

1) Harzheim, Bibl. Col p. 62.

2) Sane famosa et honorabilis Coloniensis ecclesia de novo, sicut accepimus, casu miserabili per incendium est consumta.

3) Mah Paris.

eher zulässig sein, wenn von einer Zeit die Rede wäre, in welcher das jetzige hohe Chor schon neben der alten Domkirche bestanden habe; dann würde der *summus chorus* in Gegensatz gedacht werden können zu den beiden Chören des alten Domes, doch die Annalen sind geschrieben im Jahre 1248, in einer Zeit, in welcher man an einen solchen Gegensatz noch nicht denken konnte. In jenem Jahre bestanden an der Domkirche zwei Chöre, die niemals anders unterschieden worden als *chorus sancti Petri* und *chorus sanctae Mariae*.

So oft im Kalendarium der Domcustodie der Ausdruck „*in summo*" vorkommt, bezeichnet es nie: „im hohen Chor", sondern nur: „im Dom"; *summum* ist stets die Domkirche; wenn einmal ein Substantivum zugesetzt wird, so ist es *altare* oder *missa; summum altare* und *summa missa* kömmt öfters vor, niemals aber *summus chorus*. Die Urkunden kennen weder ein *summus chorus* noch ein *summus* ohne weitere Bezeichnung. Ich kann anders nicht als annehmen, dass der Annalist von St. Gereon in seiner Aufzeichnung einen Sprachfehler gemacht hat; er hat *combustus est summus* geschrieben, wo er *combustum est summum* hätte schreiben sollen.

Was nun die Ausdehnung des Dombrandes *(incendium monasterii)*, von dem auch das Kalendarium der Custodie spricht, anbelangt, so war derselbe keineswegs so bedeutend, dass die Kirche dadurch völlig vernichtet oder unbrauchbar geworden wäre. Wenn die einzelnen Berichte von einem „Abbrennen" der Domkirche sprechen, so kann darunter nur ein Brandunglück zu verstehen sein, welches zeitweilig die Fortsetzung des Gottesdienstes hinderte, jedoch keinen vollständigen Um- oder Neubau bedingte. Wenn es richtig ist, dass bei diesem Brande die beiden goldenen Kronleuchter geschmolzen sind, so wird der Brand das Dach und das Gewölbe des Schiffes zerstört haben. Rasch und energisch wurde aber die Reparatur in Angriff genommen. Wenn nicht schon früher, war die Kirche im Jahre 1251 wieder dem Gottesdienste geöffnet und im Mai dieses Jahres wurde eine Rechtshandlung im Dome, *in maiori ecclesia Coloniensi*, in Gegenwart einer Menge Zeugen aus dem geistlichen und weltlichen Stande vorgenommen [1]). Auf diese Reparatur bezieht sich die so vielfach angeführte und so vielfach angefochtene Urkunde des Papstes Innocenz IV., durch welche jeder Beitrag zu den Reparaturkosten dieses kostspieligen Werkes mit einem Ablass belohnt wird. Der Papst spricht in dieser Bulle nur von der Kirche, in welcher die Leiber der heil. drei Könige annoch „ruhen" [2]), nicht geruht haben; er spricht also von einer Kirche, die noch besteht und nach dem Plane des Erzbischofs und des Domcapitels gründlich und mit Aufwendung vieler Kosten reparirt werden soll.

[1]) Archiv für die Gesch. des Niederrheins von Lacomblet, II, S. 127.

[2]) Ecclesiam ipsam, in qua trium beatorum magorum corpora requiescunt, reparare opere sumptuoso.

Auch die von Winheim, Crombach, Gelen, Boisserée, Schnaase, Pertz u. s. w. angezogene sogenannte „Beschreibung des alten Domes" verdankt ihren Ursprung lediglich dieser Reparatur. Aus leicht begreiflichen Gründen war der Thesaurar oder Custos wenig begeistert für das grossartige Unternehmen eines Neubaues. Nur mit Widerstreben hatte er sich dazu verstanden, zu diesem Zwecke auf sein Anrecht auf die beim Peters-Altar einkommenden Opfer zu verzichten. Als man sich nach dem Brande entschloss, die theilweise zerstörte Kirche zu gottesdienstlichem Gebrauch wieder herzustellen, hielt der Thesaurar darauf, dass ihm keine grösseren Lasten aufgebürdet würden, als er von jeher statutenmässig zu tragen hätte. Von Alters her, sagt nämlich sein Kalendarium, hatte der Custos die Pflicht, für die Instandhaltung, respective Reparatur der Domfenster Sorge zu tragen; er musste das dazu erforderliche Glas, Blei und Eisen liefern [1]). Diese Verpflichtung wurde gleich nach dem Brande neuerdings eingeschärft, und damit der Custos genau wisse, wie viele Fenster er in Stand zu setzen habe, so wurden sämmtliche Fenster der alten Domkirche speciell verzeichnet. Im Ganzen waren es dreiundachtzig. Wo weisses Glas gewesen, durfte er wieder weisses anbringen, wo aber gemaltes Glas gewesen war, musste auch wieder gemaltes eingesetzt werden. Gelenius, Weinheim und Boisserée wollen glauben machen, in dieser Aufzeichnung des Kalendars sei eine Beschreibung des alten Domes zu erkennen, die man zur Kenntnis der kommenden Jahrhunderte aufgenommen habe, bevor der Steinhaufen der niedergelegten Domkirche weggeschafft worden wäre. Doch keineswegs liegt der fraglichen Aufzeichnung dieses wissenschaftliche Motiv zu Grunde; sie beruht lediglich auf einem praktischen, geschäftlichen und juristischen Grunde; sie wollte nur den Pflichtkreis begrenzen, in welchem sich der Thesaurar bei der Reparatur der alten Kirche bewegen musste.

Der Grundstein zum neuen Dome wurde vom Erzbischof Konrad 1248 am 14. August in Gegenwart des deutschen Königs Wilhelm, des Herzogs Heinrich von Brabant, des Herzogs Walter von Limburg, des päpstlichen Legaten, des Bischofs von Lüttich und vieler anderen weltlichen und geistlichen Grossen unter pomphafter Feierlichkeit gelegt.

Er liegt an der Stelle, wo später die verweslichen Überreste des Erzbischofs Konrad beigesetzt wurden [2]). Während der Bau des Chores in Mitte der gewaltigsten Aufregung der bittersten Parteistreitigkeiten und der blutigsten Bürgerkämpfe gegen die Erzbischöfe langsam fortschritt, blieb, wie schon angegeben, die alte zureichend wieder hergestellte Domkirche bestehen und für kirchliche und gottes-

[1]) Ad fenestras emendas Custos dabit uitrum, plumbum et stagnum.

[2]) Levold von Nordhof.

dienstliche Benützung erhalten. Im Jahre 1251 rettete sich ein Ritter von Kovern vor der Wuth der ihn verfolgenden Feinde in den Dom [1]). In demselben Jahre stellte die Abtei St. Martin eine Verzichtleistung in der Domkirche aus (in *maiari ecclesia*). Der Schiedspruch, welcher 1252 in den Münzstreitigkeiten zwischen der Stadt und dem Erzbischof gefällt wurde, bestimmte, dass eine Probe des neuen Gepräges in der Sacristei der Domkirche *(in sacrarium s. Petri maioris ecclesie)* hinterlegt werden solle [2]). Gegen 1256 entliess der Graf Wilhelm von Jülich einen seiner Leibeigenen vor den St. Petri-Altar der Domkirche *(super altare s. Petri in ecclesia maiori)* und machte ihn der Domkirche pflichtig [3]). Das Provincialconcil von 1260 bestimmt, dass die unter dem Namen von erzbischöflichen Kaplänen aufgeführten Pfarrer von St. Columba, St. Alban, St. Lorenz und St. Martin dem Bischof beim Pontificaldienst in der Domkirche assistiren sollten. Erzbischof Konrad wurde 1261 im alten Dom (in *ecclesia sancti Petri veteri*) bestattet [4]) und erst nach der Einweihung des neuen Chores wurde er wie seine Vorgänger, die ihre Ruhestätte in der alten Kirche gehabt, in das neue Gebäude übertragen; hier erhielt Konrad die Stelle, wo der von ihm gelegte Grundstein eingesenkt war. Im Jahre 1270 wurde der Subdecan des Domes, Wilhelm von Stailburg, von dem päpstlichen Nuntius beauftragt, den Bannspruch gegen die Urheber der Gefangenschaft des Erzbischofs zu verkündigen. Er führte dies im Dome in Gegenwart einer grossen Volksmenge aus. In demselben Jahre übergab Wilhelm von Jülich eine Anzahl von Wachszinsige *super altare sancti Petri* im Dom. Wiederholt, in den sechziger und in den achziger Jahren des XIII. Jahrhunderts, rannte die aufgeregte Menge nach einem Thurm des Domes und zog die daselbst hangende Sturmglocke. Eine Urkunde des Jahres 1287 spricht von einer heil. Messe, welche täglich am Hochaltar des heil. Petrus gehalten wird *(summum altare)*. Im Jahre 1299 wurde Erzbischof Wichbold nach dem Berichte einer handschriftlichen Chronik „zu Koln als Erzbischof eingeführt während der Messe im Dom und binnen der Zeit des Interdictes auf des heil. Kreuzes Tag in dem Heumonat". Im Jahre 1316 wurde der Thesaurar Heinrich von Heimburg im alten Dom vor dem Cosmas- und Damianaltar beerdigt. Der Domthesaurar Emecho von Spanheim überliess 1316 die Opfer, welche am Petrialtar der Domkirche eingeben, für jährlich 30 Mark dem Domcapitel auf vier Jahre. Bei der Einweihung des Chores 1322 bestand die alte Kirche noch, erst bei dieser Gelegenheit wurde der Schrein der heil. drei Könige in feierlicher Procession aus der alten Kirche in den neuerbauten Chor versetzt [5]). Sogar 1337 scheint die alte Kirche noch gestanden zu haben. Damals „wurden die h. drei Könige om den Dogen gedragen mit groyster Werdycheit" [1]).

Ausser diesen aus Urkunden und Chroniken geschöpften Zeugnissen liefern auch noch zwei Domkalendarien den unwiderleglichen Beweis, dass vor dem Dombrande bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts in der Domkirche ununterbrochen der Gottesdienst stattgefunden hat. Das eine dieser Kalendarien gehört zur Wallraf'schen Bibliothek in Cöln, das andere ruht in der fürstlich Öttingen-Wallerstein'schen Fideicommiss-Bibliothek zu Maihingen. Jenes stammt seinem Hauptbestandtheile nach aus der Zeit zwischen 1238 und 1265, dieses liegt zwischen 1247 und mindestens 1295. Sämmtliche Memoirenstiftungen, welche in diesen Kalendarien aufgeführt werden, haben nur die Altäre der alten Domkirche im Auge und sämmtliche hier namhaft gemachte Rechte und Pflichten knüpfen sich an einen Gottesdienst, wie er nur in der alten Kirche stattfinden konnte. Es ist nicht ein Theil des alten Domes, sondern die ganze Kirche, mit allen Altären, beiden Chören und beiden Krypten, welche während dieser ganzen Zeit noch für den Gottesdienst in Gebrauch ist. Bald ist es der Peters-, bald der Marienchor, wo eine Memorie gehalten oder ein Fest gefeiert werden soll; bald müssen Kerzen auf den Kronleuchtern, bald am Grab der heil. drei Könige, bald in den Krypten, bald an einem Grabe, bald auf einem Candelaber angezündet werden.

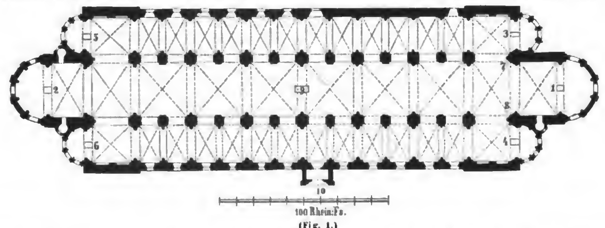
Ausserdem erhalten diese Kalendarien, namentlich das Öttingen-Wallerstein'sche, nach einer andern Seite eine grosse Bedeutung durch die genaue Specificirung der Verpflichtungen, welche der Custos in Bezug auf Kirche und Stift im Allgemeinen wie bei einzelnen gottesdienstlichen Handlungen und an den einzelnen Festen hier und dort in der Kirche zu erfüllen hatte; es werden uns darüber Andeutungen und Aufschlüsse gegeben, auf Grund derer wir ein annähernd klares und vollständiges Bild von der äussern Form, der innern Einrichtung, der Lage und der Umgebung der alten Domkirche zu vermitteln im Stande sind.

Das ganze Territorium, welches von der Litsch, der Südseite der Trankgasse, dann durch die Linie von der Ostspitze des Domchores nach der Schulverwaltung und durch die Linie von der Schulverwaltung nach der Litsch begrenzt wird, wurde zur Zeit Hildbold's von der Domkirche, den Stiftsgebäuden und dem erzbischöflichen Palast eingenommen. Letzterer lag an der Südwestseite dieses Complexes, die Domkirche ziemlich in der Mitte, die Stiftsgebäude an der nördlichen Seite des Domes. Später, wahrscheinlich nach der durch Gunthar und Willibert concedirten Vermögenstheilung zwischen dem Erzbischof und dem Domstifte, wurden an der Nord- und Südseite des Domes Canonicalwohnungen errichtet. Die Ostseite des Domes, vom erzbischöflichen Palast bis zur Nordostecke der alten Römermauer scheint frei geblie-

[1]) Gottfried Hagen V, 878.
[2]) Lacomblet II, S. 203.
[3]) Schreinskarte.
[4]) Chronica presulum, p. 209.
[5]) Crombach 818.

[1]) Handschriftliche Chronik.

ben zu sein. Das Ostchor begann ungefähr da, wo jetzt die Zwischenmauer zwischen Chor und Schiff steht, und erstreckte sich nach Westen etwa bis zum Schluss des jetzigen Mittelschiffes. Es ist nicht festzustellen ob die Kirche ursprünglich gewölbt war oder erst später das im Maihinger Kalender angegebene Gewölbe erhalten hat [1]). Es genügt uns zu wissen, dass der alte Dom im XIII. Jahrhundert ein Gewölbe hatte. Das Schiff war, wie aus dem beigefügten Grundrisse (Fig. 1) ersehen werden kann, durch zwei Säulenreihen, deren jede 13 Säulen zählte, in drei Schiffe getheilt. Die noch erhaltenen Capitäle dieser Säulen sind kubisch, die Basen rund. Nach Osten wie nach Westen hatte das Schiff seinen Abschluss durch ein Chor, jedes Chor war vom Mittelschiff durch einen Lettner *(ambo)* getrennt. Nach Osten lag das Chor des heil. Petrus (1), darunter die Krypta desselben Apostels, nach Westen das Chor der heil. Maria (2) mit der entsprechenden Krypta. In jeder Seitenmauer des Langschiffes befand sich eine Fensterreihe von zwölf Fenstern. Das südliche Seitenschiff hatte ebenfalls zwölf Fenster. Das Glas der Fenster war theils gemalt, theils weiss. Das Dach war mit Blei gedeckt. Die Hälfte der Langmauer des nördlichen Seitenschiffes war von dem Bau der Sacristei und goldenen Kammer eingenommen, so dass unten nur Raum blieb für 6 Fenster nach Westen. Oben waren 12 Fenster wie auf der gegenüberliegenden Seite. Sacristei und goldene Kammer hatten zwei Fenster nach Aussen hin und eines in die Kirche. Die von Reinald angebauten zwei Thürme waren wie bei der in den Jahren 828 bis 835 erbauten Abteikirche von St. Gallen neben der östlichen Chorrundung angebracht. Sie waren etwas stärker als die westlichen. Der nordwestlich gelegene Thurm scheint der eigentliche Glockenthurm gewesen zu sein. Auch nachdem diese von Reinald erbauten Thürme im Jahre 1248 abgebrannt waren, behielt der unter diesem Thurme gelegene Kirchenraum die Bezeichnung „im Thurm, *in turri*“ bei. Bei der Reparatur dachte man nicht an den Wiederaufbau dieser Thürme, weil die Reparatur wegen des projectirten Neubaues sich lediglich auf das Nothwendigste beschränkte. Das Chor des heil. Petrus war das Hauptchor und diente für den gewöhnlichen Gottesdienst das ganze Jahr hindurch; zwölfmal im Jahre musste der Stiftsgottesdienst im Marien-Chor gefeiert werden. Wenn die Zahl der Kerzen für die gewöhnliche Erleuchtung der Chöre massgebend ist für die Beurtheilung der Grösse der Chöre, so war das Petri-Chor das grössere; für dasselbe waren 36 Kerzen verschrieben, während im Marien-Chor nur 24 angezündet wurden. In der Concha des Petri-Chors befanden sich unten drei grosse Fenster, darüber fünf runde, und darüber zwei; ebenso befanden sich im Marien-Chor unten drei grosse, darüber um den Altar der heil. Jungfrau fünf und in der Höhe zwei Fenster. In der nordöstlichen Apside befanden sich unten fünf Fenster, darüber eins, in der südöstlichen unten drei und eines darüber, in den Apsiden neben dem westlichen Chor befanden sich unten je drei Fenster und eines darüber. Im Innern der Kirche befanden sich neun Altäre: im Petri-Chor der Altar des heil. Petrus, in der nordöstlichen Apside der Altar des heil. Severinus (3), in der südöstlichen der Altar des heil. Cosmas und Damian (4), in der nordwestlichen der des heil. Martinus (5) und in der südwestlichen der des heil. Stephanus (6). Auf den Ausgangsecken des Petri-Chores standen noch zwei Altäre, der des h. Kreuzes (7) nördlich der Trankgasse zu, der des heil. Michael (8) südlich, stadtwärts, vor jenem befand sich das Grabmal des Erzbischof Philipp von Haimsberg, vor diesem das des heil. Engelbert. Das Grabmal der heil. drei Könige (9) befand sich mitten in der Kirche, vor demselben der Altar dieser drei Heiligen, darüber hing ein Kronleuchter mit hundert Kerzen. Ein gleicher Kronleuchter hing im Chor des heil. Petrus vor dem Hochaltar; ein dritter Kronleuchter mit 24 Kerzen hing vor dem Altar des heil. Stephanus. Im Eingange des Petri-Chores stand ein grosser Candelaber, ein ähnlicher mit sieben Armen befand sich vor dem Marien-Altar. Im Marien-Chor standen Reliquienkästen der heiligen Jungfrauen. An hohen Feiertagen wurde ein Theil der in der goldenen Kammer aufbewahrten Reliquien auf dem Hoch-



(Fig. 1.)

[1]) . . . ex uno latere monasterii suspenduntur duodecim semper inter duas columpnas sub testudine unum crusibulum.

altare im Petri-Chore aufgestellt. Die Orgel wird genannt, es findet sich aber keine Andeutung, wo dieselbe gestanden hat. In der Wölbung eines jeden Chores oberhalb der grossen Fenster, zwischen den schon angegebenen zwei kleinen Fenstern, befand sich eine sogenannte Majestas; im Petri-Chore war es wahrscheinlich das auf der Wand gemalte Bildniss Gott des Vaters und im Marien-Chore des Heilandes, beide in himmlischem Strahlenglanze. In der Christnacht wurden vor jeder Majestas fünf in der Form eines Kreuzes hangende Lampen angezündet. In den Seitenschiffen hingen unter dem Gewölbe 24 Lampen in zwei Reihen, zwischen je zwei Säulen eine; im Hauptschiff standen 26 Luster in zwei Reihen, auf jeder Säule einer. Im Oberlichte zur Thüre der Sacristei zwei.

Der Haupteingang zum Dome befand sich in der Mitte der Südseite. Vor dem Eingange in der Richtung nach dem Hospitale zum heil. Geist befand sich eine geräumige Vorhalle *(porticus)*, welche drei Flügel gehabt zu haben scheint und somit ein Kreuzgang war. In dem Flügel dem Eingange zum Dome am nächsten stand der Altar des heil. Nikolaus, in den anderen Flügeln hatten einzelne Krämer ihre Verkaufsstellen [1]). Jeder Stand zahlte an den Domcustos jährlich ein Pfund Pfeffer. Vom Porticus westlich sowohl wie östlich nach dem blauen Stein waren ähnliche Buden, Gaddeman, gebaut; stadtwärts standen deren zehn und rheinwärts, zwischen der Vorhalle und der St. Johanniscapelle acht. An der Nordseite hatte der Dom in der Nähe des Severinus-Altars einen Ausgang nach der Stiftskirche Maria ad gradus. Es scheint dies der enge Gang gewesen zu sein, durch welchen Anno sich aus dem Dome in das Haus eines Domherrn und von hier durch die Römermauer in's Freie flüchtete. Reste dieses Ganges waren es, die Gelenius für Überbleibsel des alten Römercastells ansah. In der Nähe dieses Ganges wird der alte Thurm *(antiqua turris)*, in welchem die Bibliothek aufbewahrt zu werden pflegte, zu suchen sein. Es scheint, dass unter diesem Thurme weniger ein alter Thurm der Römermauer zu verstehen ist, als ein von Hildebold für seine Bibliothek, abgesondert von der Kirche, errichteter Bau. Westlich an diesen Gang streifen die Sacristei und die goldene Kammer an. In dem Maihinger Calendarium wird die goldene Kammer als *„nova camera"* aufgeführt, ein Beweis, dass schon vor dem Jahre 1280 das alte sacrarium niedergelegt und das neue erbaut war. Auf einer Wand dieser neuen Sacristei war das Mass für das Holz eingegraben, welches aus Unkel an den Dom abgeliefert werden musste [2]). In Zusammenhang mit der Sacristei wird der Kreuzgang gestanden haben, der sich von hier westlich in der Richtung nach St. Andreas erstreckte. Der an die Domkirche anstossende Theil dieses Kreuzganges war zur Pfarrkirche für die weltlichen Mitbewohner des Dombezirkes hergerichtet und wurde von dem in der Mitte des Kreuzganges liegenden grünen Platz *(pasculum)* Kirche „im Pesch" genannt. Diese Kirche hatte anfänglich nur einen Altar, der heil. Maria Magdalena geweiht; im Jahre 1302 stiftete der Dominikaner Heinrich von Blankenberg einen zweiten zu Ehren des heil. Kreuzes, des heil. Evangelisten Johannes, des heil. Gregor von Spoleto und des heil. Gregor, Führers der Mauren.

Man wird nicht mehr daran zweifeln können, dass Erzbischof und Domcapitel schon vor dem Jahre 1248 den Entschluss gefasst hatten, an die Stelle des alten Domes ein ganz neues Prachtgebäude aufzuführen. Zu diesem Zwecke musste das Capitel die zwischen dem Porticus und der Johanniscapelle liegende Gaddeman, die in den Bauplan fielen, eigenthümlich erwerben. Diese Gaddeman wurden wirklich, wie das Domcapitel ausdrücklich erklärt, wegen des Kirchenbaues niedergelegt und vernichtet [1]). Erst einige Jahre später, als man die alte Kirche zu repariren und man sich vorläufig auf die Ausführung des Chorbaues zu beschränken beschlossen hatte, konnten diese Gaddeman wieder hingesetzt werden, und der Custos erscheint im Meihinger Calendarium als Zinsherr derselben. Auch die alte Sacristei und goldene Kammer fielen in den Bauplan des Chores; darum wurden sie abgebrochen und an einer entlegenen Stelle wurde die neue goldene Kammer errichtet, die wir in dem Meihinger Calendar finden. Das Dormitorium, das Gewandhaus, der Kreuzgang, der Holzschuppen, die Waschkammer konnten während des Chorbaues stehen bleiben: unser Kalender führt diese Räumlichkeiten gegen Ende des XIII. Jahrhunderts als noch vorhanden auf. Der Domvicar Heinrich von Blankenberg stiftet 1302 einen neuen Altar zu Ehren des heil. Gregor in der Kirche Maria im Pesch und verordnet die Haltung seiner Memorie in der Domkirche. Nur langsam schritt der Bau des Chores fort. Collectengelder, Opfer, Zinsen, Vermächtnisse, die Einkünfte suspendirter Beneficien, versessene Präsenzgelder boten den Provisoren der Baucasse die Mittel, die ungeheuern Kosten des grossartigen Baues zu bestreiten. Im Jahre 1264 entsandte der Erzbischof Engelbert einen Priester, Magister Gerhard provisor fabrice, mit einem offenen Sendschreiben an alle Kirchenvorstände der cölnischen Provinz, um die Opferwilligkeit für den Bau der Cölner Metropolitankirche anzuregen. Gerhard werde ihnen, heisst es in diesem Schreiben, über alles, was die Bauangelegenheit betreffe, genügende und ausführliche Auskunft geben, und allen Geistlichen wird bitt- und befehlsweise bei Strafe der Suspension aufgegeben, den Provisor ehrenvoll und liebreich aufzunehmen und ihm in Allem, als ob der Erzbischof selbst anwesend wäre, zu gehorsamen, wie er dann die demselben bethätigte Willfährigkeit betrachten

[1]) Locus in porticu, ab merces venduntur.

[2]) Die bezügliche Inschrift lautet: Mensura ligature sexaginta ponderum lignorum de Unkele.

[1]) Lacomblet, II. 202.

und vergelten werde, als ob sie ihm unmittelbar erwiesen. Diejenigen, welche dem Provisor Spenden für den Dombau übergeben, werden alle der Mutterkirche ertheilten Ablässe theilhaftig erklärt. Der Bau selbst wird in diesem Schreiben als eine fabrica gloriosa bezeichnet. Wohl that es Noth, durch wiederholte dringliche Ansprache die Opferwilligkeit der Diöcesanangehörigen zu wecken und lebendig zu halten. Das wilde Parteigetriebe in der Stadt, die wüthenden Kämpfe zwischen der Bürgerschaft und den Erzbischöfen, die blutigen Fehden, welche unablässig alle Einwohner des Niederrheins in Athem hielten, hemmten den Zufluss der Beiträge und stellten die Vollendung des grossartigen Unternehmens in Frage. Für den Bau hatte das Domcapitel einen eigenen Steinbruch am Drachenfels angeräumt und in Betrieb gesetzt. Mittelst Vertrages vom 26. August 1267 erwarb es von dem Burggrafen Gödderl von Drachenfels einen von diesem Bruch in gerader Richtung zum Rheine führenden Weg. Im Jahre 1274 wird mit dem Burggrafen von Drachenfels ein Vertrag geschlossen, wonach sechs Arbeiter, von denen drei Steinbrecher und drei Vorschläger sein sollen, fortwährend beschäftigt sein sollen. Wiederholt wird dieser Vertrag erneuert und 1294 wird die Zahl der Steinbrecher auf vier erhöht. In dem Aufrufe, durch welchen Erzbischof Siegfried seine Diöcesane zu Beiträgen für den Dombau auffordert, heisst es: „Der Bau unserer Kirche, der in Folge eurer Freigebigkeit schon bis zu ziemlicher Höhe emporgestiegen ist und bereits in herrlicher Pracht dasteht, bedarf zu seiner Vollendung noch vieler und reicher Beiträge". Im Jahre 1306 lässt das Capitel den Dombruch durch Ankauf eines Weinberges erweitern und die Anzahl der Arbeiter vermehren. 1292 ist der Bau schon so weit vorgeschritten, dass die Errichtung und Dotirung der einzelnen Altäre in's Auge gefasst werden konnte. Der Domvicar Gerhard von Xanten stiftet in diesem Jahre eine Vicarie an dem Altar des Johannes Baptist und Lorenzius im neuen Chor *(in nova fabrica Coloniensi)* [1]); unter den 18 Altären, für die er Messdenare auswirft, sind nicht die Altäre der alten Kirche, sondern des neuen Baues, des Chores, zu verstehen. Diese Stiftung war pro futuro. Die Altäre mochten schon an Ort und Stelle stehen, hatten aber ihre Benennung noch nicht; darum werden sie in der Urkunde auch nicht namentlich aufgeführt. Zwar wurde vom Ende des XV. Jahrhunderts bis zur Einweihung des neuen Chores der Gottesdienst noch immer in der alten Domkirche gehalten. Dabei hielt das Capitel aber sein Auge auf den Neubau gerichtet, und die einzelnen Stiftsherren wetteiferten, die im neuen Chore errichteten oder noch zu errichtenden Altäre zu dotiren oder mit Stiftungen zu bedenken. Der Thesaurar Emecho von Spanheim erneuerte 1313 den Vertrag, wonach die Thesaurarie auf die beim Petri-Altar eingehenden Opfer zu Gunsten des Neubaues verzichtete. Der Canonicus Hermann von Jülich vermachte 1315 zum Dombau *(ad structuram fabrice maioris ecclesie Coloniensis)* sein sämmtliches in Cöln gelegenes Besitzthum wie sein gesammtes daselbst renthar angelegtes Vermögen. Der Canonicus Wilhelm von Waldecken vermachte im Jahre 1318 für den Dombau zehn Mark. In demselben Jahre vermachte der Unterdechant Hermann von Rennenberg im neuen Chor dem Muttergottesaltar und dem Altar der heiligen Philippus und Jacobus 50 Mark; ausserdem für den Baufond 16 Mark. Sein Begräbniss wählte er im Chor vor dem Muttergottesaltar. Ich vermuthe, dass man schon seit längerer Zeit aufgehört hatte, Grabstätten in dem alten Kirchenschiff zu nehmen. Herr Lacomblet nimmt zwar an, im Jahre 1316 sei der Thesaurar Heinrich von Heimburg noch im alten Dome vor dem Cosmas- und Damian-Altar beerdigt worden. Dieser Heinrich von Heimburg war aber Niemand anderer als der schon im Jahre 1287 als Wohlthäter des Domes namhaft gemachte Thesaurar Heinrich von Heymsperg (Heimsberg). Er war schon im Anfange des XIV. Jahrhunderts gestorben, und es kann nichts Auffallendes darin gefunden werden, dass er sein Grab in einer Kirche wählte, welche noch 15—20 Jahre nach seinem Tode unversehrt bestanden hat. Im Jahre 1320 vermachte der Canonicus Adolf dem Baufond 50 Mark. Der Bau wurde so weit gefördert, dass im Jahre 1322, am Tage der heiligen Cosmas und Damianus, das Chor feierlich eingeweiht werden konnte. Die Mittel für den Weiterbau wurden durch fromme Gaben auf den Petri-Altar, durch Beiträge der Petribruderschaft, durch Schenkungen und durch den in jedem Testamente für den Dombau auszuwerfenden Turnos aufgebracht. Noch im Jahre 1481 acceptirt der Domcustos Pfalzgraf Stephan, „zur Zeit Bumeister der Kirchen zome Dome" von Dietrich Perselmann von Uden „zum Buwe unsrer Kirchen" eine Schenkung von acht und einen halben Morgen Ackerland. Im XIV. und XV. Jahrhundert scheint man periodisch mit Eifer oder mit Lässigkeit an dem Werke gearbeitet zu haben, je nachdem die Mittel reichlich oder sparsam flossen und je nachdem die Streitigkeiten zwischen der Stadt und den Erzbischöfen mehr oder weniger hemmend einwirkten. Bis zum Erzbischof Hermann von Wied hatte der Bau seinen langsamen Fortgang; unter Hermann wurde während der kirchlichen Streitigkeit die Kelle niedergelegt und jede Bauthätigkeit am Dom eingestellt.

Von den Dombaumeistern sind uns aus dem dreizehnten Jahrhundert bekannt: Meister Gerhard von Riel und Meister Arnold. Im vierzehnten Jahrhundert: Meister Johann (1301—1330), Meister Rütger (1330—1352), Meister Michael [1]) (bis gegen 1370), Meister Andreas von Everdinge „Werkmeister in dem Dogme zo Coelne (um 1412), Meister Nikolaus von Büern, Magister fabria ymme dogme (1430

[1]) Lacomblet, II, 574.

[1]) Lisa filia Magistri Michaelis lapicide operis ecclesie Coloniensis.

bis gegen 1462), Konrad Koene, Werkmeister zome dogme in Coelne (bis 1469), Meister Johann von Frankenberg (bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts), Meister Heinrich (bis zur Einstellung der Bauthätigkeit).

Der Dombaumeister als Repräsentant der cölnischen Bauhütte, nahm der cölnischen Steinmetzenzunft gegenüber eine hervorragende, bevorzugte Stellung ein. Nach einer Übereinkunft zwischen dem Steinmetzamte und dem Domwerkmeister Clais wurde in Betreff der „Lehrgesellen zum Dogme“ festgesetzt, dass die „Lehrgesellen zu ihrem Ingange, wenn sie an das Amt kommen, dem Meister Clais einen rheinischen Gulden, und wenn sie sich selbst als Meister setzen, wiederum einen Gulden zahlen sollen, obwohl der Zunftbrief verlangt, dass das Amt nur mit zwei Gulden gewonnen werden soll[1]). Aus einem Schiedsspruch in Streitsachen zwischen den Steinmetzen und den Malern, vom Jahre 1491, ergibt sich, dass bei solchen Streitigkeiten und Verhandlungen über Zunftsachen dem „Doymmeister“ ein gewichtiges Wort zugestanden war[2]).

Die Kirchen zu Pleterjach und St. Ruprecht in Krain.

Beschrieben von Joseph Leinmüller.

I.

Kirche zu Pleterjach im Bezirke Landstrass.

In einem, von Ausläufern des Uskoken-Gebirges umschlossenen Thale liegt auf einem erhabenen, gegen die Gebirgslehne sanft ansteigenden Terrain das ehemalige Jesuitenkloster „Pleterjach“, welches nach der im Jahre 1773 erfolgten Aufhebung dieses Ordens in Krain, Studienfonds-Staatsdomäne wurde, und 1839 durch Verkauf in Privatbesitz überging; derzeit gehört es dem Gutsbesitzer Herrn Baron von Borsch zu Gallhof bei St. Bartholomäi.

Ursprünglich soll es ein Karthäuser-Stift gewesen sein, wofür die in der Nähe liegenden Fischteichanlagen sprechen.

Ein Bericht des Laibacher Bischofs Rainold Skarlichi an Se. Heiligkeit den Papst, betreffend den Zustand der Laibacher Diöcese vom Jahre 1633, erwähnt dieses Klosters als den P. P. Jesuiten gehörig, welche 1595 in Krain eingeführt wurden.

An der Südwestseite des Vierecks der anstossenden Klostertracte abschliessend, steht innerhalb der mit Thürmen befestiget gewesenen Umfassungsmauer das Kirchlein angebaut, welches einschiffig mit einem um die Breite der Seitenaltäre abgesetzt schmäleren Chore versehen ist, den die Nische für den Hochaltar polygonal abschliesst.

Es scheint, dass die ansteigenden Terrainsverhältnisse Anlass gaben, nicht nur den Chor um eine Stufe höher zu legen, sondern auch das Kirchenschiff selbst durch Anlage einer Stufe in zwei verschieden hoch gelegene Abtheilungen zu bringen.

Die Längenaxe des Baues ist nach Südost gerichtet.

Die nordwestliche Giebelfront tritt gegen den nordwestlichen Tract des anstossenden Klostergebäudes bis auf die Breite des im Innern des Vierecks befindlich gewesenen Kreuzganges zurück, und zeigt ein zwischen Spitzpfeilern eingeschlossenes geschmücktes Portal von einem Giebel überdeckt, unter welchem in der Spitzbogen-Füllung ob der Thüröffnung die Krönung der Himmelskönigin gemalt ist.

Über dem Portale besteht ein im Spitzbogen schliessendes Fenster des Musikchors, und über demselben, von mächtigen Kragsteinen getragen, der noch bestehende, über die Giebelfront vorspringende Unterbau des ehemaligen Glockenthürmchens.

Das einfache Gerippe des hochanstrebenden Gewölbes vereiniget sich über den zierlichen Capitälen der Bündel aus Halb- und Dreiviertel-Säulchen, welche theils bis zur Sohlbank der hohen Fenster, theils bis auf den Sockel herabreichen, mit welchen an der Aussenseite rechts vom Schiffe und dem Chore, und an den Ecken der Apsis mächtige, etagirte Strebepfeiler correspondiren. Am Scheitel des Gewölbes sind die Vereinigungspunkte der Rippen mit symbolisch verzierten Schlusssteinen bedeckt.

Rechtseits im Schiffe bestehen zwei hohe Fenster, mit welchen linkseits des angebaut gewesenen Kreuzganges und der Bedachung wegen, zwei Fensterrosen correspondiren.

Im Chore befinden sich drei hohe Fenster an den Polygonseiten seines Abschlusses.

Gegenüber der Sacristeithüre liegt ähnlich in der Anordnung wie in der Pfarrkirche zu Cilli in Steiermark eine Vertiefung in der rechtseitigen Chormauer, deren in Basrelief aus Sandstein gearbeitete architektonische Ausschmückung, nach den vorfindlichen Resten im Bilde ergänzt zusammen gestellt, in Fig. 1 dargestellt ist. Dieser Raum scheint als Reliquien-Schrein oder als Wandschrank benützt worden zu sein.

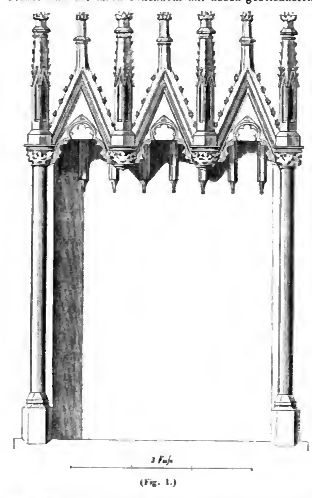
Der Lichtraum dieses Wandschranks ist 3 Schuh $7\frac{1}{2}$ Zoll breit, innen 5 Schuh $5\frac{1}{4}$ Zoll hoch und 1 Schuh $\frac{1}{2}$ Zoll tief, und im Fonde und der Spalettirung durch einen Kleeblatt-Bogenfries verziert, welcher ersteren in $7\frac{1}{2}$, letztere in je $1\frac{1}{2}$ Bogenfelder theilet.

Über die Fläche der Chormauer halb erhaben, decken baldachinartig 3 Giebel, welche zwischen vier Thürmchen aufstreben, die Öffnung, die seitwärts zwei Halbsäulchen

[1]) Urkunde im Stadtarchiv.

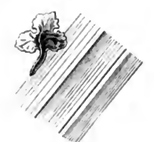
[2]) Urkunde im Stadtarchiv.

als Träger der äussersten Eckthürmchen einrahmen. Die Giebel sind auf ihren Schenkeln mit neben gezeichnetem



(Fig. 1.)

Blatte (Fig. 2) und die Kanten der Thürmchenspitzen unter dem Knaufe mit Knorren geziert.



(Fig. 2.)

Diese Ornamente, so wie das Masswerk der durch zwei Pfosten abgetheilten Fenster, welche noch nicht die abenteuerlichen Durchdringungen späterer Bauperioden ausfüllen, die rein kirchliche Symbolik der Schlusssteine, der Schmuck der Capitäle mit Wein- und Eichlaub; der einfache gothisch verzierte, leider zerrissene Hochaltartisch aus weichem Sandstein, so wie das Portale, lassen schliessen, dass dieser Bau noch aus dem XIV. Jahrhundert stammt, und daher einer der beachtenswerthesten unter den mittelalterlichen Baudenkmalen Krains sein dürfte.

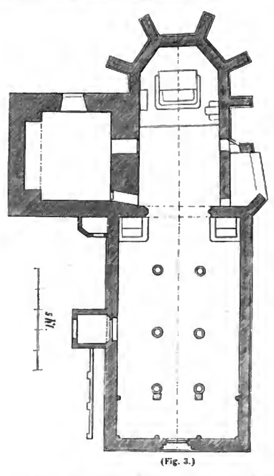
Und dieser, noch in seinem Verfalle mächtiger als manche der unweit herum stehenden neu errichteten Filialen der Pfarre St. Bartolomä, auf das Gemüth des Beschauers erhebend einwirkende Bau geht, entweihet zum Sammelplatz und Verkleinerungsort für gefällte Brennholzstämme, entwürdiget zum tiefen Bedauern eines jeden für solche Eindrücke fähigen, mit schnellem Schritte der gänzlichen Zerstörung entgegen.

II.

Kirche St. Ruprecht im Bezirke Strassenfuss.

Dieses einer späteren Bauperiode angehörige Gebäude dient noch jetzt als Pfarrkirche des gleichnamigen Ortes, als Versammlungsort der gläubigen Gemeinde.

Die Kirche liegt in der Mitte des Ortes auf einer Anhöhe des vom Neuringbache durchzogenen fruchtbaren sanften St. Ruprechter Thales bei Strassenfuss, auf einem von Wohngebäuden umgebenen Platze.



(Fig. 3.)

Sie besitzt ein Mittelschiff und zwei durch drei Pfeilerpaare abgegrenzte Seitenschiffe von gleicher Höhe mit ersterem (Fig. 3).

Der gegen die Axenrichtung des Schiffes etwas nach links sich neigende Chor, ist um die Breite der am Abschluss der Seitenschiffe befindlichen Seitenaltäre abgesetzt schmäler, und vom Langhause durch den üblichen Scheidebogen getrennt, unter welchem linkseits die Kanzel angebracht ist. Der Chorabschluss wird von drei Achtecksseiten gebildet, und liegt um eine Stufe höher als das Pflaster vor dem Communion-Gitter.

Das reiche Gerippe der Gewölbe im Schiffe verlief ursprünglich unmittelbar an den Schäften der cannelirten Pfeiler, und sammelte sich an den Seitenmauern über den sogenannten Diensten (Gurtträgern), welche durch die verschiedenartigsten Figuren gebildet wurden. Namentlich im Musikchor sind sämmtliche Dienste, Brustbilder von singenden oder sonst musicirenden Männern.

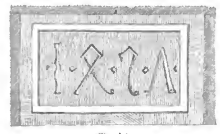
Im Scheitel bedecken mit symbolischen Basreliefs verzierte Schlusssteine die Knotenpunkte des Rippennetzes.

Die Felder zwischen den Gewölbrippen (Kappen) so wie die übrigen Mauerflächen sollen nach Angabe des ersten Coperators der Pfarre, Herrn Johann Koprivnikar, mit fratzenhaften, ja selbst anstössigen Bildern bemalt gewesen sein, und wurden schon früher übertüncht, welche Tünche sich jedoch wieder abblätterte, und die alte Malerei theilweise wieder ansichtig werden liess, bis man bei der jüngsten Restauration dieselbe ganz abgekratzt und durch eine halbdunkle Steinfarbe ersetzt hat.

Das reiche Rippennetz enthält der Grundriss der Kirche nicht, indem es bei meinem beschränkten Aufenthalt von mir nicht genau aufgenommen werden konnte.

Dem Grundrisse ist noch ferners zu entnehmen, dass nur ein diagonaler äusserer Strebepfeiler an dem rechtseitigen Ecke des Langhauses nächst dem Betchore, so wie am Chore selbst, und dessen polygonalen Abschluss, noch sechs solche mehrfach etagirt und mit Gesimsen, Giebeln u. dgl. geschmückte Pfeiler vorkommen.

Die Schmiege des Portals an der nordwestlichen Giebelfronte ist mit Stabwerk bekleidet, welches sich in der Krönung fortsetzt; ober demselben ist, wie neben gezeichnet, in einem Steine der Giebelmauer die Jahreszahl 1497 einfach umrahmet, deutlich eingehauen (Fig. 4).

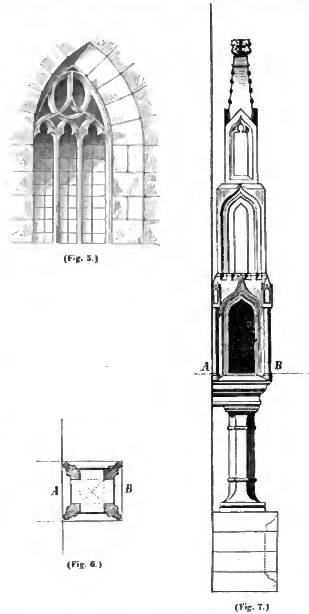


(Fig. 4)

Über dem linken Kreuzesarm erhebt sich der in seiner untersten ebenfalls gothisch überwölbten Etage als Sacristei dienende Thurm im massigem Vierecke, welches über dem Dachsaume in das Achtek hinüber geführt erscheint; seine Bedachung ist eine ganz unpassende Kuppel.

Die hohen Fenster im Schiffe und Chor sind von unten auf circa 1 Klafter hoch vermauert, und in dieser Vermauerung mit von aussen noch sichtbaren Schiessscharten versehen worden, was darauf hinzudeuten scheint, dass die Kirche zugleich ein Vertheidigungsplatz der Gemeinde gegen die in der Vorzeit häufigen Einfälle der Türken und bosnischen Räuberhorden war.

Sie sind durch zwei Pfosten in drei Theile getheilt, und bezüglich ihrer Füllungeu in Figur 5 dargestellt. Das



(Fig. 5.)

(Fig. 6.)

(Fig. 7.)

hier neben gezeichnete befindet sich im linkseitigen Langhause.

Die Verglasung der Fenster in den Füllungen ist farbig, zwischen den Pfosten weiss, jedoch nicht mehr

Original; sondern aus der jüngsten Zeit. In Fignr 6 und 7 ist auch das in den Mittheilungen des historischen Vereines für Krain von Herrn Pfarrer Peter Hietzinger erwähnte Sacramentshäuschen aus Elfenbein abgebildet, welches linkseits vom Hochaltare Behufs vermehrter Stabilität mit dem Architrave in die Chormauer versetzt worden ist.

Ein Piedestal mit fünf Stufen trägt ein ausser der Mitte der obersten Stufenbreite, gerücktes Pfeilerchen, mit quadratischem Fusse und Deckel, welches im Schafte in ein Achteck übergeht. Über diesem liegt der mit einem Ende in die Chormauer versetzte Architrav, auf welchem die erste Etage des Thürmchens fusst, deren Horizontalschnitt nach der Linie *A B* in Figur 7 dargestellt erscheint; der innere Hohlraum ist von drei Seiten mit eisernen Gittern verschlossen, wovon das vordere als Thürchen sich öffnen und mittelst eines altdeutschen Riegelschlosses versperren lässt. Dieser Theil war zur Aufnahme des Hochwürdigsten bestimmt; derzeit dient er zur Aufbewahrung der heiligen Öle.

Die zweite Etage des Thürmchens ist um die Mächtigkeit der Zinnenkrönung der ersteren abgesetzt schmäler, welcher die dritte in gleicher Art und Weise folgt, und aus deren Giebeln sich endlich die an den Kanten mit Knorren besetzte, mit einer Blume bekrönte pyramidale Spitze entwickelt, welche den ganzen Bau abschliesst.

Die Füllungen der Fenster, die ursprüngliche Gestalt der Pfeiler, die der Beschreibung nach sich in abenteuerlichen Caricaturen ergehende Malerei, so wie der im letzterwähnten Monumente häufig angewendete geschweifte Spitzbogen (Eselsrücken), bestätigen die Richtigkeit der Bauzeitbestimmung (das XV. Jahrhundert) auf dem früher erwähnten Steine ob dem Portale, wofür die älteste, mit der (1279) Jahreszahl 1474 und der gothisch lateinischen Randschrift „O rex gloriae (christi), veni cum sancta fidelissima tua pace Amen", versehene, circa 10 Centner schwere Glocke spricht, welche seit den ältesten Zeiten im Sinne ihrer Aufschrift als Sterbglocke geläutet wird.

Über einige Kunstdenkmale in Niederösterreich und Steiermark.

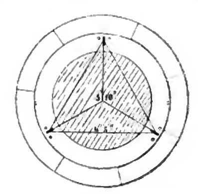
(Nach den Ergebnissen einer akademischen Studienreise.)

II.

Die Brunnengehäuse zu Neunkirchen, Sebenstein, Wiener-Neustadt und Gratz.

Die Anlage öffentlicher Brunnen war zu allen Zeiten und an allen Orten ein Gegenstand der besonderen Sorgfalt. Die Römer, wenn sie eine Stadt gründeten oder von einer schon bestehenden Stadt Besitz nahmen, dachten vor allen andern Dingen an die Zufuhr genügenden Wassers und schreckten auch vor den grössten Hindernissen und Kosten nicht zurück, um an jenen Orten, wo ein Mangel an gesundem und frischem Wasser vorhanden war, dasselbe herbeizuschaffen. Zeugen hiefür sind die grossartigen Wasserwerke, welche fast alle unter römischer Herrschaft gestandenen Provinzen aufzuweisen im Stande sind. Die gleiche Sorgfalt, wenn auch nicht — wie es in der Natur der Verhältnisse liegt — in so grossem Massstabe, wurde der Anlage öffentlicher Brunnen im Mittelalter zugewandt und die meisten älteren Städte, wie Venedig, Nürnberg, Prag, Kuttenberg u. s. w., haben noch heute interessante, alte Wasserbehälter oder Brunnen aufzuweisen.

Es ist natürlich, dass einem so wichtigen Gegenstande des öffentlichen Wohles, wie dem Baue der Brunnen, auch in künstlerischer und technischer Hinsicht eine grosse Beachtung geschenkt wurde und dass man in den grösseren Städten des Mittelalters auf die Ausschmückung der Brunnen viel verwendet hat. Jedoch scheint die formelle Gestalt der Brunnen theilweise von der Art und Weise der Herbeischaffung des Wassers abhängig gewesen zu sein, ob nämlich dasselbe von einer näher oder entfernt liegenden Quelle in Röhren zugeleitet oder das Wasser cisternenartig aus der Tiefe geschöpft wurde. So hatten jene Brunnen, welche aus fliessendem Wasser gespeist wurden, häufig die Gestalt von Säulen oder Pfeiler und die Ziehbrunnen die Gestalt von breiten Becken oder Bassins, so dass das Wasser mit Bequemlichkeit aus der Tiefe gehoben werden konnte; damit soll jedoch nicht behauptet werden, dass Brunnen mit Wasserwerken nicht auch in Form von breiten Bassins



(Fig. 1.)

gebaut wurden. Wir haben ein Beispiel an dem Kuttenberger Stadtbrunnen, in dessen Bassin das Wasser von einer ziemlich weit von der Stadt entfernten Quelle geleitet wird. — Eine specielle Gattung von Brunnen bilden auch die Cisternen, welche ganz besonders im Oriente und in Italien, wo es Städte ohne Quell- und Flusswasser gibt, und mithin das Wasser weit herbeigeschafft und dann in

solchen Cisternen angesammelt und aufbewahrt werden muss, in Übung sind. Auch die Gestalt und künstlerische Ausschmückung dieser Brunnen hat ihre Eigenthümlichkeiten, wie wir dies noch heute an den zahlreichen Cisternen oder Pozzis in Venedig zu beobachten vermögen [1]).

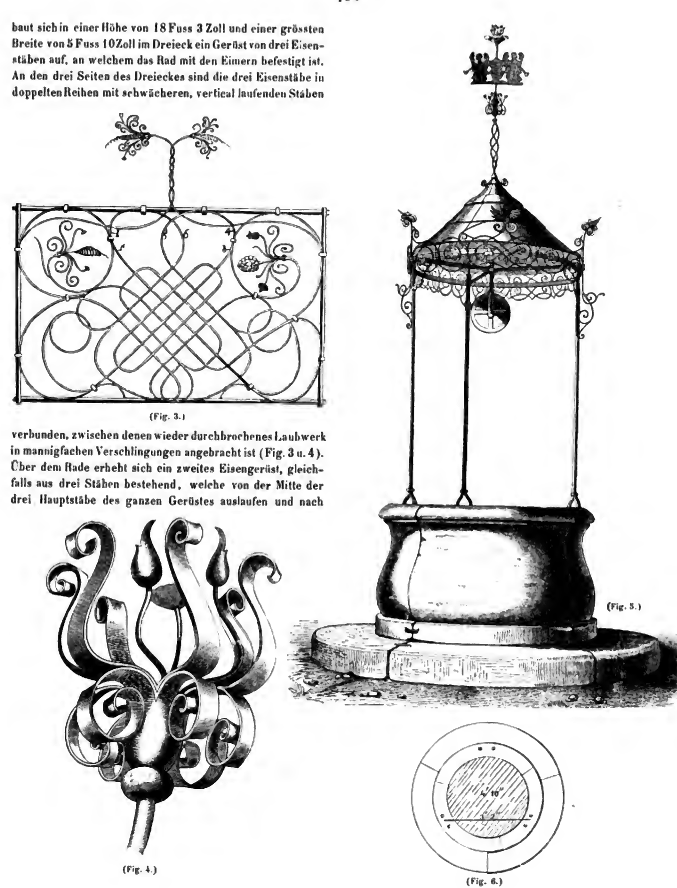
(Fig. 2.)

In Städten ohne Wasserwerke, wo also das Wasser namentlich im früheren Mittelalter nur geschöpft werden konnte, sind monumentale Brunnenanlagen seltener, was wohl in der Construction dieser Brunnen begründet ist. Über dem Brunnen selbst musste ein Gerüst von Eisen, Stein oder Holz errichtet werden, an welches die Anbringung des Rades mit den Eimern möglich war. An Constructionen dieser Art ist namentlich Österreich, Steiermark u. s. w. sehr reich. Auf einer Einfassung von Stein erheben sich in der Regel drei bis vier, oft auch mehrere eiserne Stäbe, welche unter sich durch eiserne Bügel verbunden sind, und an deren Vereinigungspunkt in der Mitte alsdann das Rad befestigt ist. Dieses einfache Eisengerüst findet sich nun in den verschiedensten Formen durch reiche Schmiedearbeit verziert, und es hat sich an diesen Brunnengehäusen die vollendete Technik der Schmiedearbeit namentlich in Steiermark als der Heimath des Eisens schon im Mittelalter auf das glänzendste bewährt. Aber auch in Niederösterreich haben sich noch einige dieser Werke in sehr zierlicher und geschmackvoller Form erhalten, welche von uns im Vereine mit dem prachtvollsten, uns bekannten Beispiele in Steiermark hier abgebildet und beschrieben werden sollen.

Unter den in Österreich noch erhaltenen Brunnen dürfte jener zu Neunkirchen einer der ältesten sein (Fig. 1 und 2). Auf einer runden Einfassung von Stein,

[1]) Heider und Eitelberger: Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, II. Bd., p. 173.

baut sich in einer Höhe von 18 Fuss 3 Zoll und einer grössten Breite von 5 Fuss 10 Zoll im Dreieck ein Gerüst von drei Eisenstäben auf, an welchem das Rad mit den Eimern befestigt ist. An den drei Seiten des Dreieckes sind die drei Eisenstäbe in doppelten Reihen mit schwächeren, vertical laufenden Stäben



(Fig. 3.)

verbunden, zwischen denen wieder durchbrochenes Laubwerk in mannigfachen Verschlingungen angebracht ist (Fig. 3 u. 4). Über dem Rade erhebt sich ein zweites Eisengerüst, gleichfalls aus drei Stäben bestehend, welche von der Mitte der drei Hauptstäbe des ganzen Gerüstes auslaufen und nach

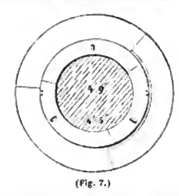
(Fig. 4.)

(Fig. 5.)

(Fig. 6.)

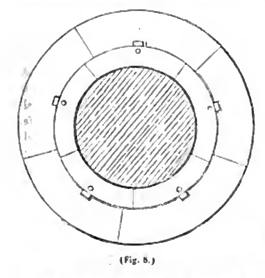
Oben zu in Form einer Pyramide zusammenstossen. Die Spitzen der drei Hauptstäbe und der Pyramide sind ebenfalls mit zart gearbeitetem Laubwerke geschmückt. In seinem ganzen Aufbau, vorzugsweise aber in den Details, trägt der Neunkirchner Brunnen unverkennbar noch Motive der Epoche des Spitzbogens an sich. Diese Motive stimmen auch mit der Zeit der Anfertigung des Brunnens überein, welche durch die an demselben angebrachte Inschrift: in das Jahr „1564“ fällt, ein für gothische Arbeiten allerdings spätes Datum, welches jedoch nicht beirren kann, da es ja eine bekannte Thatsache ist, dass auf dem Gebiete der Kleinkünste der gothische Styl an einzelnen Orten noch bis an den Schluss des XVI. Jahrhunderts in praktischer Anwendung stand.

An Alter zunächst dem Brunnen zu Neunkirchen dürfte jener zu Sebenstein stehen, den wir in Fig. 5 und 6 veranschaulichen, und welcher eine Höhe von 1 Fuss,



(Fig. 7.)

so wie eine Breite von 1 Fuss hat. Auch der Form und ornamentalen Ausschmückung nach der angedeuteten Richtung angehörend, ist derselbe nur etwas einfacher gehalten und schliesst oben mit einer runden Bedachung ab.



(Fig. 8.)

Eine weitere Entwickelung der Form aus der Epoche der schon ausgebildeten Renaissance zeigt der Brunnen im Neukloster zu Wiener-Neustadt, von welchen wir in Fig. 7 den Grundriss und in Fig. 8 den Aufriss geben. Derselbe baut sich in einer Höhe von 17 Fuss und einem



(Fig. 9.)

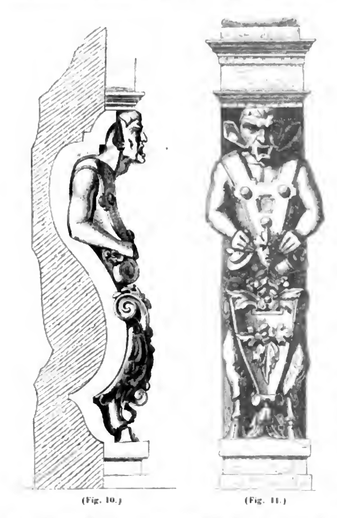
Breitendurchmesser von 4 Fuss 9 Zoll auf einer runden Steineinfassung in cilindrischer Form auf. Wie eine

Laube bildet sich das wundervoll verschlungene Eisenwerk über der Öffnung des Brunnens und wölbt sich oben zu einem ziemlich steil anlaufenden Baldachin. Eine Laube darstellen zu wollen scheint auch der Gedanke des originellen Meisters gewesen zu sein, weil er das ganze Laubwerk aus kleinen, am Rande der Steineinfassung stehenden Vasen entspringen lässt und zwischen den zarten Verzierungen kleine Vögel angebracht hat.

Dieses System schmiedeiserner Brunnengehäuse, von denen wir hier einige Beispiele gegeben haben, gab auch die Idee zu dem herrlichen Brunnen, welcher sich im Hofe des Landhauses zu Gratz befindet und der als ein Meisterstück der Metallgiesserei angesehen werden kann (Taf. VI).

Der ganze Brunnen hat eine Höhe von 16 Fuss 3 Zoll an der Einfassung, im Durchmesser eine Breite von 7 Fuss und baut sich, wie aus dem Grundrisse Fig. 8 zu ersehen ist, in kreisrunder Form auf.

An der schön gekehlten Einfassung von Stein sind halbsitzende Karyatiden (Fig. 10 u. 11) angebracht, die in



(Fig. 10.) (Fig. 11.)

sehr grotesken Formen ausgeführt sind und auf denen die mit seltener Feinheit gezeichneten fünf Säulen ruhen. Als ein Beispiel des wunderbar schönen Ornamentes an den Säulen geben wir in Fig. 12 den unteren Theil einer solchen Säule mit den höchst charakteristisch gehaltenen



(Fig. 12.)

Löwenköpfen. Auf den Capitälen dieser Säulen sitzen Meerjungfern, aus deren Fischschwanz sich ein reiches, mit Delphinen und kleinen Amoretten versehenes Ornament entwickelt. (Fig. 13.) In seiner Verlängerung spannt sich dieses Ornament in schön geschwungener Linie als ein Baldachin über die Öffnung des Brunnens. Auf den sich nach oben einigenden Schwanzflossen der Meerjungfern ruht ein reich profilirter Kegel, an deren unterem Felde das Rad befestigt ist. Auf der Kugel steht ein geharnischter Bannerträger mit dem Banner von Steiermark. Als wahrscheinliche Meister des Brunnens sind auf demselben die Namen Max Wenning und Thoman Auer eingegraben.

Überblicken wir das Werk in seiner gesammten künstlerischen Erscheinung, so sehen wir hier die Renaissance in ihren reinsten und schönsten Formen entwickelt. Das phantastische Spiel in den Figuren, das fein gearbeitete Detail in den von antiken Reminiscenzen erfüllten Verzierungen und die vollendete Technik, mit welcher alle Theile des Werkes ausgeführt sind, berechtigen uns zu der An-

nahme, dass das Werk noch dem XVI. Jahrhundert angehöre und zwar von einem Meister ausgeführt wurde, welcher alle Styleigenthümlichkeiten genau gekannt und die Einflüsse der Gothik, wie sie noch an den früheren, demselben Jahrhundert angehörenden Brunnen zu Neunkirchen und Sebenstein zur Geltung gelangt sind, abgestreift hat. Nur in Bezug auf die Grundform und das System gehört er noch der älteren Richtung an.



(Fig. 13.)

Dacien in den antiken Münzen.

Von M. J. Ackner.

(Fortsetzung.)

V.

Commodus.

Marc. Aurel's und Faustinens ausgearteter Sohn[1]) kehrte, nach dem Hinscheiden seines unsterblichen Vaters, aus Vindobona nach Rom zurück und statt die Siege über die gedemüthigten Quaden und Markomannen und ihre Bundesgenossen, die Hermonduren und Sarmaten, fortzusetzen und dieselben völlig zu unterjochen, ging er mit ihnen Friedensverträge ein, nahm auf dem linken Donauufer die römischen Besatzungen der festen Plätze weg, und ergab sich, den Rath und die Zurechtweisung der ihm von seinem Vater beigegebenen würdigsten Senatoren verachtend, wilder Lust und Schwelgerei, die in Tollsinn und Mordsucht ausarteten. Von seinem Tollsinne kommen sogar Beweise auf Münzen vor. Und wenn ihm auch noch eine Menge Überläufer und Gefangene zurückgestellt, selbst Hilfstruppen von den Feinden oder Barbaren ertheilt wurden, ferner diese sich verpflichteten mit ihren Wohnsitzen und Viehtriften vierzig Stadien weit in ihrem Lande, wo es an Dacien grenzte, zurückzuziehen; wenn es seinen Feldherren endlich gelang, zwölftausend der an Dacien grenzenden Barrier, die ihr Land verlassen hatten, um den andern zu Hilfe zu eilen, durch das Versprechen ihnen in unserem Dacien ein Stück Landes einzuräumen, von ihrem Vorhaben abzubringen, so war Alles dieses blos als eine Rückwirkung der weisen Anordnungen seines Vaters und der ihm von

[1]) Dio Cass. 72. Dio, der gleichzeitige Geschichtschreiber von Commodus bis auf Alexander Severus beginnt seine Geschichte, wie er selbst erklärt, unter ersterem nicht mehr nach fremden Quellen und Zeugnissen, sondern aus eigenen Beobachtungen und Erfahrungen fortzusetzen. Dio 72, 4.

demselben beigegebenen Staatsmänner anzusehen. Zwar bekam Commodus nach der Hand wieder Kriege, deren Führung er seinen Generalen auftrug, namentlich auch mit den jenseits Dacien wohnenden Sarmaten, und wobei Albin und Pescennius Niger, die in der Folge sich erhebenden Gegenkaiser des Sept. Severus, sich grossen Ruhm erwarben [1]). Aber er selbst überliess in der Folgezeit Dacien seinem Schicksal, und gab es dadurch dem Angriffe der Barbaren gänzlich preis. Auch scheinen die Provinzialen, während er lebte, seit längerer Zeit ein unter ihm unabhängiges Benehmen gegen Rom behauptet zu haben [2]).

Diese und ähnliche Zeugnisse der Geschichte werden durch keine numismatischen Daten parallelisirt, falls nicht die vom Niger und Albin gedämpften germanischen, pannonischen und dacischen Volksaufstände im mittelbaren Zusammenhange mit dem Siege über die jenseits Dacien wohnenden Nationen (die Sarmaten bei dem Lampridius) stehen. Die folgende könnte etwa die sich hierauf beziehende, in oder vor dem fünften Tribunat geschlagene Münze sein:

L. AVREL. COMMODVS. AVG. GERM. TR. P. IIII. Der Kopf mit dem Lorbeerkranz.

IMP. III. COS. II. P. P. Die Siegesgöttin auf dem vierspännigen Wagen. Æ. m. m. Museum Albun.

Anfangs hatte Commodus diese Beinamen (GERM. SARM.) mit seinem Vater gemein, er liess sie dann weg. Im Jahre 179 oder 180 nach Christi Geburt erscheinen sie wieder, und wahrscheinlich auf Anlass jenes Sieges. Des Commodus Aufschrift ist übrigens sehr verschieden und veränderlich. Bald führte er den Vornamen Lucius, bald Marcus; die gewöhnlichen Namen waren: Aelius, Aurelius, Antoninus, Pius, Felix, Augustus und von den überwundenen Germanen, Sarmaten und Britanniern: GERM. SARM. BRITANN.

VI.

P. Helvius Pertinax.

Des Commodus besserer Nachfolger, Pertinax, war zwar ein Mann von niederer Abkunft, doch von gediegenem Charakter. Schon Marc Aurel erkannte seine Talente, nahm sie bei verschiedenen Staatsämtern in Anspruch, und wusste seine Verdienste, auch bei falschen Anklagen, die sich gegen ihn erhoben, zu würdigen. Auch in Dacien, in unserem Siebenbürgen, ist unter ihm Pertinax als angestellter Staatsbeamter zweimal zu verschiedenen Zeiten gewesen. Einmal ward er von der germanischen Flotte hierher versetzt und, bald verdächtigt, abgerufen [3]). Nach Beilegung des cassianischen Aufstandes in Syrien kam er wieder an die Donau, und zum zweiten Male nach Dacien, dem er als Statthalter vorstand. Und so wurde er durch Verdienste immer höher gestellt, bis er endlich zur höchsten Staatswürde gelangte, welche er leider nur zu kurze Zeit behauptete. Sein nächster Zeitverwandter, der Augen- und Ohrenzeuge, Dio Cassius, hat ihm in seiner Geschichte [1]) ein unvergessliches Denkmal gestiftet.

Unter Pertinax kurzer Staatsverwaltung (zwei Monate 28 Tage) konnte wohl kaum eine Erwähnung rücksichtlich Daciens auf Münzen stattfinden. Ebensowenig während Julians noch kürzerer, versteigerungsweise erkaufter Oberherrschaft (zwei Monate 5 Tage).

Wegen der sehr beschränkten kurzen Regentschaft dieser Kaiser, des Pertinax und Julian's, sind die Münzen derselben ausser den ehernen dritter Grösse, sämmtlich von grösster Seltenheit und von hohem Werthe und doch haben wir in Siebenbürgen mehrere gefunden, besitzen selbst einige in unseren Privatsammlungen.

VII.

L. Septimius Severus.

Nach der unverdienten Ermordung des Pertinax erhoben bei Carnuntum dessen treuen Anhänger und ihren Befehlshaber Sept. Severus, einen afrikanischen Abkömmling, die pannonischen Armeen, gegen den verachteten Julian, zum Kaiser. Er rückte sofort mit Heeresmacht auf Rom zu und nach Beseitigung Julian's, und auch vom Senate als Kaiser bestätiget, wendete er sich, nachdem er, Britanniens Statthalter, den Albin zum Cäsar ernannte gegen seinen gefährlichsten Nebenbuhler, den Pescennius Niger, doch nach der Vernichtung dieses, auch jenen wieder von der Regierung verdrängend.

Die ihm bei seiner Erhebung zur Oberherrschaft anhänglichen Legionen liess Sept. Severus schon in seinem ersten Regierungsjahre auf die Münzen setzen, nicht nur dadurch seine Erkenntlichkeit und Achtung ihnen zu erweisen, sondern sie in der Treue noch mehr zu befestigen.

Die zwei in Dacien stationirten Legionen, die V. und XIII., wie es die nachfolgenden Münzen bezeugen, erfreuten sich gleichfalls dieser Auszeichnung, indem sie dem Sept. Severus mit zum Throne verholfen und auch Beistand erst gegen Julian und dann gegen den Niger leisteten.

Ein aus den Ruinen von Sarmizagethusa ausgegrabener Inschriftstein zeigt den L. Annius Fabianus unter Sept. Severus als Statthalter Daciens; auch erscheint derselbe im Jahre 201 nach Chr. Geb. mit Nonius Mucianus in den Consular-Fastis als Consul [2]).

Ich setze wie gewöhnlich mit Eckhel die damaligen Consuln und die bestimmte Zeit der doppelten Zeitrechnung, in der die genannten Münzen unfehlbar geprägt wurden, und darunter die Münzen selbst an.

---

[1]) Dio Cass. 72, 8.

[2]) Lamprid. p. 64. Ald.

[3]) Capitolin p. 68. Ald.

[1]) 74. 5.

[2]) Seiv. Inscr. Nr. XLIV. XXVIII.

V. C. 946. P. C. 193.
TR. PO. COS. DES. II. IMP. I.
Q. Sosio Falcone, C. Julis Ermio Cos.

1. IMP. CAES. L. SEP. SEV. PERT. AVG. Der Kopf mit dem Lorbeerkranze auf der goldenen und silbernen, mit der Strahlenkrone auf den bronzenen Münzen. 2.

LEG. XIII. GEM. TR. P. COS. Der Legionsadler zwischen zwei militärischen Feldzeichen. AR. M. C.

2. Dieselbe Advers.

LEG. V. MAC. TR. P. COS. Der nämliche Typus. AR. M. C.

Hier folgt nun, von Sept. Severus bis auf den Kaiser Julius Philippus, den ältern, hinunter eine zweite noch grössere Lücke der auf unser Dacien bezüglichen Münzen, als schon oben stattfand, und die zu ergänzen es bis jetzt noch nicht gelang und wahrscheinlich wegen gänzlichem Mangel an Prägen der Art auch nie gelingen wird. Aus geschichtlichen Daten indessen, um den traurigen Wechsel guter und schlimmer Regenten wenigstens zu berühren und die fortlaufende Ordnung der römischen Kaiser aus dieser Zeitperiode nicht zu unterbrechen, glauben wir doch das Nöthige, obgleich blos fragmentweise, wie auch oben geschehen, anmerken zu müssen.

VIII.
Marcus Aurelius Antonius Pius. (Caracalla.)

Als erstgeborner Sohn (geb. zu Lugdunum in Gallien 188 nach Chr. Geb.) des noch nicht zur Regierung gelangten Sept. Severus, Statthalters in Gallien und der Julia Domna, führte er in der Kindheit den Namen Bassianus, so wie sein jüngerer Bruder den Namen Geta. Und nachdem sein Vater den kaiserlichen Thron errungen, und aus Mesopotamien herausziehend gegen den letzten Nebenbuhler Albinus die Waffen kehrte, erhob er den Bassian im Jahre Christi 195 bei Vincinatum zum Cäsar, und gab ihm aus Achtung der zu der Zeit so beliebten Antoninen, die oben angesetzten, auf seinen Münzen oft vorkommenden Namen. Als Kaiser ward er gemeinhin nur Caracalla, von einer Art gallischer Kleidung die er trug, genannt. Die vom Vater entweder mit empfangenen oder geerbten Namen des Parthicus Maximus und Britannicus vermehrte er zwar wie es auf einigen Stücken seines Geldes ersichtlich ist, mit dem Ehrennamen: Germanicus, wegen seiner vorgeblichen Siege über diese auf der linken Stromseite der Donau wohnenden tapfern Völker; aber sie kamen ihr theuer zu stehen. Er leerte die Schatzkammer durch tributartige Versendungen des edlen und reinen Metalles an die übermächtigen Feinde und durch Verschwendung grosser Summen an seine Soldaten [1]) dergestalt aus, dass er genötbigt ward, im römischen Reiche falsche Münzen in Umlauf zu setzen. Daher die Menge Denare und Quinare aus seiner Zeit, welche jetzt noch, auch bei uns in Siebenbürgen sehr häufig gefunden werden, und gewöhnlich vom schlechtesten Silber. Nach der Hand und nach verübtem Brudermorde liess er auch die Münzen mit dem Bildnisse Geta's umschmelzen [1]), immerhin finden dieselben sich häufig in Siebenbürgen.

Von Roms Bürgern verachtet, noch mehr gepeiniget durch die grause Erinnerung an die vollbrachte Unthat, nahm sich der Brudermörder vor, nach dem Beispiele Hadrian's alle Provinzen des römischen Reiches zu durchziehen. Selbst auf Münzen werden einige Reisen angezeigt. Nach Spartian hielt er sich auch einige Zeit in Dacien auf [2]), welches zugleich mehrere unedirte [3]) schöne Inschriftsteine von blankem Marmor, die man hier ausgrub zu beweisen scheinen. Von hier reiste er durch Thracien nach dem Oriente und überliess Dacien seinem Schicksal [4]), dessen Statthalterschaft um diese Zeit Castinus, ein dem Regenten ergebener und muthiger Mann verwaltete [5]). Antonin kam von dieser Reise nicht mehr zurück, indem er auf dem Wege von Edessa nach Carrhä, auf Anstiften Macrinus, des Gardegenerals, vom Tul. Martial verwundet, und von zwei Obersten der Leibwache vollends getödtet ward.

IX.
L. Opelius Macrinus.
Diadumenus.

Macrin, ein Maure aus Afrika, von unbekannten Eltern herstammend, ward noch unter Sept. Severus zu verschiedenen Ämtern verwendet. Von dessen Sohne, dem Antonin (Caracalla) zum Generalen der Leibwache ernannt, folgte er dem Getödteten in der Regierung und erklärte den Diadumenian zum Mitregenten.

Macrin zog sich durch eine strengere Kriegszucht die er ausübte, und noch mehr dadurch, nach Dio's Zeugniss, Tadel zu, dass er einigen von geringem Verdienst und Herkommen zu schnell Consularrang ertheilte und sie dann sogleich zu Statthaltern in den Provinzen erhob. Dieses war der Fall namentlich mit Marcius Agrippa und Dacius Triccianus, indem er jenen erst über Pannonien, dann über Dacien, diesen über Pannonien zum Statthalter setzte, hingegen die bisherigen angesehenen Männer, den Sabin und Castinus, von ihren Oberbefehlshaberstellen abrief [6]).

---

1) An Bundesvölker, Freundschaftsbündnisse und an die Soldaten verschwendete Caracall grosse Geldsummen, und was das Schlimmste dabei war: Diese Leute bekamen echte Goldmünzen, während bei uns Römern verfälschte Gold- und Silbermünze im Umlauf stand; denn jene bestanden aus übergoldetem Blei und diese aus übersilbertem Erze. Dio 77, 14.

---

1) Dio 77. 12.
2) 89. 6. Ald.
3) Die jedoch mittlerweile zum Theil edirt wurden, sind in Neigebaur's „Dacien."
4) Dio Cass. 77. 16.
5) Dio Cass. 78. 13.
6) Dio Cass. 78, 13.

Während seiner kurzen Regierungszeit legte er, ausser anderen auswärtigen, auch die entstandenen dacischen Kriegshändel bei. Macrin besänftigte die Darringer [1]), die in einigen Gegenden Daciens plündernd eingefallen waren und die Feindseligkeiten fortzusetzen Miene machten, dadurch, dass er ihnen die Geiseln, die sie dem Antonin, seinem Vorgänger, zur Versicherung ihrer Bundestreue hatten geben müssen, zurückgab [2]).

X.
M. Aurelius Antoninus (Elagabalus).

Macrin wurde durch Weiberlist, nach kaum vierzehnmonatlicher Regentschaft (im Juni 218 nach Chr. Geb.) gestürzt. Ihm folgte Elagabal, ein Knabe von vierzehn Jahren, welcher sowohl den Namen der Antoninen als auch den römischen Thron schändete. Mösa genoss als Schwester Domna's den täglichen Umgang des Kaiserhauses, bis Macrin, die Obergewalt an sich reissend, sie in den Privatstand nach Emesa zu gehen nöthigte. Hier stand der reich dotirte prächtige Tempel des Sonnengottes, Heliogabalus, dessen Opferdienst ihre beiden Töchtersöhne als Priester besorgten. Des Hoflebens gewohnt, mit seinen Verhältnissen und geheimen Ränken bekannt, sehnte sie sich darnach zurück und sann, wie sie das verlorne Glück wieder erlangen möchte; die zunehmende Abneigung der Soldaten gegen Macrin benützend, gab sie ihren Enkel, Elagabal, als einen natürlichen Abkömmling aus dem verstohlenen Umgang des Caracall's mit ihrer Tochter Soämias an und bahnte ihm so den Weg zur höchsten Gewalt. Aber Mösa, Elagabal's Grossmutter, sah nur zu bald ein, diese Regierung könne wegen der täglichen Ausgeburten von Thorheiten nicht von Bestand sein und vermittelte, dass ihr zweiter Enkel, Mammäa's Sohn Bassianus [3]) oder Alexianus [4]) adoptirt und zum Cäsar ernannt ward. Doch bald gereute den Elagabal die eingegangene Adoption, da er sah, wie die Liebe der Soldaten sich jenem zuwandte, und er machte Versuche, ihn aus dem Leben zu schaffen, wodurch er die prätorianische Leibwache, die jenem schon ganz ergeben, dergestalt aufbrachte, dass sie ihn mit seiner Mutter Soämias tödteten, durch die Stadt schleiften und in die Tiber warfen. So beschloss dieser Kaiser sein unzüchtiges und in jeder Hinsicht ausschweifendes Leben mit achtzehn, und seine Thronentehrung mit drei Jahren und neun Monaten.

Während einem solchen Lebenswandel des Kaisers, welchen, wie Dio Cassius ihn schildert [5]), jeder edle Römer verabscheuen musste, und wo der Hochherzige von allen Staatsgeschäften, besonders vom kaiserlichen Hofe sich zurückzog und entfernte, gibt uns die Geschichte und Münze keine Auskunft über die Angelegenheiten der dacischen Provinz. Wahrscheinlich verachteten Roms Befehle auch in dieser Zeitperiode, wie unter der Regierung des Commodus und Caracalla, die sich selbst überlassenen und gegen den Andrang der Barbaren auch selbst behauptenden mächtigen dacischen Statthalter. Als opfernder Priester des Sonnengottes, vor einem Altar stehend, mit dem Sternbild, kommt Elagabal häufig auf den vielen in Siebenbürgen gefundenen silbernen Münzen vor; und gewöhnlich auf der Vorderseite mit der Aufschrift: IMP . CAES . M . AVR. ANTONINVS . AVG . und mit belorhertem Kopfe. Die Rückseite öfter: SACERDOS DEI SOLIS ELEGABALI oder SVMMVS SACERDOS oder INVICTVS SACERDOS AVG.

Einen bei Karlsburg, dem alten Apulum in Siebenbürgen, schon früher ausgegrabenen altarförmigen Votivstein scheint Seivert [1]) von dem Elagabulus, dem gewesenen Priester des Sonnengottes und nachmaligen Kaiser herleiten und aneignen zu wollen.

XI.
L. Aurelius Alexander Severus.
(V. C. 974—987. P. C. 221—235.)

Nach der Entthronung und verdienten Vernichtung Heliogobal's kam dessen zum Sohne adoptirter Vetter, ein ausnehmend schöner, sittsamer Jüngling von vierzehn Jahren, und mit feiner griechischer Bildung, an das Staatsruder. Er war der Sohn eines Syrers, Gessius Marcianus, den er in der Jugend verlor, und der Julia Mammäa, in der phönicischen Stadt Acra geboren. Bei seiner Jugend wählte er, auf Anrathen seiner Mutter und Grossmutter, nicht nur verständige Männer zu seinen Gesellschaftern, sondern nahm auch sechzehn der würdigsten Senatoren zu Reichsgehilfen, ohne deren Gutachten er nichts that. Daher seine dreizehnjährige Regierungszeit viele rühmliche und unvergleichliche Thaten, die er sowohl in Rom, als auch bei den auswärtigen kriegerischen Unternehmungen verrichtete, auszeichnen. Aber er fiel schon im 27. Lebensjahre (im März 235 n. Chr.), ein Opfer seiner verbesserten strengeren Kriegszucht, welche bei den unter seinen Vorgängern an Müssiggang und Üppigkeit gewöhnten Legionen Missvergnügen erregte, das insgeheim genährt und gesteigert ward durch Maximinus, seinen Nachfolger.

Wenn man den Julius Cäsar abrechnet, dessen unbegrenzter Ehrgeiz sein Lebensende beschleunigte, und den Pertinax, dessen Unglück als Folge einer ungebührlichen Kargheit erscheint; so stirbt Alexander als der erste gute römische Kaiser eines unnatürlichen Todes; und dieses muss man allerdings den verdorbenen Zeiten unter Helio-

1) Nach Reimarus Muthmassung, anstatt der im Text stehenden Dacier, welche doch in ihr eigenes Land nicht eingefallen sein können.
2) Dio Cass. 78, 27.
3) Nach Dio Cass.
4) Nach Herodian.
5) 79, 1. —

1) Nr. 167. DEO. SOLI. ‖ HEELAGABOLO. ‖ AVR. BAS ‖ SINVS DEC. ‖ COL. AEQVENS. ‖ SACERD. NV ‖ MIN. MVN. V. S. L M. (V. SL. M.)

gabalus zuschreiben, sowie das Schicksal des Pertinax als eine unausbleibliche Nachwirkung der verderbten Zeiten unter Commodus' Regierung betrachten.

Die Münzen des Alexander Severus, vorzüglich die ehernen und silbernen Stücke, werden in Siebenbürgen sehr öfters ausgegraben. Er führt auf denselben gewöhnlich die Namen: IMP. C. M. AVR. SEV. ALEXAND. AVG.

XII.

C. Julius Verus Maximinus. — C. Julius Verus Maximus.

(V. C. 987—990. P. C. 235—238.)

Maximinus, der Nachfolger und mittelbare Mörder Alexander's, hatte zum Vater einen Gothen, eine Alanin zur Mutter; von gemeinem niederem Herkommen aus Thracien, brachte er im Hirtenleben seine erste Jugend zu. Durch Körperstärke alle Andern übertreffend, ging er nach Rom, wo der damalige Kaiser, Sept. Severus, seine riesenmässige Grösse und ungewöhnlichen physischen Kräfte mit Bewunderung bemerkte, und ihm Kriegsdienste zu nehmen anrieth. Unter ihm und seinem Sohne Antonin (Caracalla), unter Elagabal und Alexander Sever ward er wegen seiner ungemeinen Brauchbarkeit und Erfahrung im Kriegsdienste bis zu den höheren Stellen, verschiedene Militärstufen zuvor ersteigend, befördert. Schon unter Sept. Severus war er als Augustallegat mit Proprätorenrang in unserem Dacien, welches eine im Schuller'schen Archive von Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart von mir in Karlsburg gefundene und zum ersten Male edirte Inschrift beweiset. Später ward dieselbe auch von Neigebaur in seinem „Dacien" S. 143 aufgenommen, und steht noch im sogenannten Dr. Gräf'schen Garten in Karlsburg mit folgender Legende:

NVMINIB. A . . .
SEVERI ET . . .
ANTONINI. P. SEPT. GETAE
CAES. PON . . . E
DEAE DIANAE
C. IVLIVS
MAXIMINVS
LEGATVS. AVGG.
PR. PR. [1])

Die unterstrichenen Namen und Würden wurden absichtlich ausradirt, demungeachtet noch nicht ganz unleserlich.

Eine andere Inschrift bezeugt, was die Geschichte und Münzen verschweigen, dass er als Kaiser die Sarmaten und Dacier, welche letztere wahrscheinlich sich wieder unabhängig von Rom benahmen, mit Krieg überzog und durch verschiedene Treffen die vorgelegten Bedingungen einzugehen zwang, und sich dadurch die Namen Sarmaticus Maximus und Dacicus Maximus erwarb.

Diese Thatsache gibt die Aufschrift einer bei Essek in Ungarn gefundenen römischen Meilensäule an:

IMP. CAES.
C. IVL. VERVS. MAXIMI
NVS. P. F. AVG. P. M. TRIB. POTEST.
BIS. IMP. III. COS. PROCOS.
P. P. ET. C. IVL. VERVS. MAXI
MVR NOBILISSIMVS.
CAES. FIL. AVG. N. DAC
ICI. GERM. SAR. IMP.
MAXIMI
AB. AQ. M . . .
(LX [1])

Indessen, wenn auch die Geschichte, und insonderheit Capitolin und Herodian, von seinem Feldzuge gegen die Dacier und Sarmaten schweigen, so berichten doch auch sie so viel, dass Maximus im Sinne gehabt, dieselben und alle barbarischen Nationen bis an die Nordsee zu unterjochen, und dass er es auch vollführt haben würde, wenn nicht sein Schicksal ihn ereilt hätte [2]). Aber so wie er die höchste Gewalt an sich riss, verlor er sie wieder. Den Sohn C. Julius Verus Maximus Cäsar — auf den Münzen kommt er so vor — traf mit seinem Vater gleiches Loos: er fiel als Princeps Juventutis (Kronprinz) vor Aquileja mit ihm. Der Begleiter seines Vaters im Felde, führte er auf seinen Münzen auch die Ehrennamen des Germanicus, und nach einer Inschrift bei Gruter [3]) auch Sarmaticus und Dacicus.

(Fortsetzung folgt.)

Literarische Besprechung.

Schnaase C. Geschichte der bildenden Künste. VI. Bd. enthaltend: Die Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüthe der Eyk'schen Schule. Düsseldorf 1861. Verlag von J. Buddäus.

(Schluss.)

In Deutschland waren die Zustände im XIV. Jahrhundert nicht günstiger als in Frankreich; anstatt des grossen Krieges herrschte hier die kleine Fehde. Die kleine Fehde konnte indessen dem gebildeten Theile des Volkes, dem Ritterthume, keinen neuen hohen Schwung verleihen, es musste erlahmen, veräusserlichen und neben

[1]) Dass C. J. Maximinus Augustal Legat in Dacien unter Sept. Severus eine und dieselbe Person mit dem den gleichen Namen führenden und den römischen Thron innehabenden Kaiser gewesen, wird von Dr. G. Henzen in seinen neulich edirten und Dacien betreffenden Consular-Inschriften und militärischem Diplom nicht ohne Grund bestritten.

Quindi sarebbe stata scolpita tra il 196, in cui Caracalla fu dichiarato Cesare, e il 198 in cui fu Salutato Augusto. Ma che che ne sia, Massimino non potrà essere nè la Stessa persona, nè un antenato dell' imperatore C. Giulio Massimino ch' era figlio de un Goto, e che fino all' impero di Alessandro non fu che tribuno. (Capitolino c. 5)

[1]) Schönwisner Inter Rom. per Pann. p. 67.

[2]) Capitolin. in Maximino patre.

[3]) p. 158, 6.

dem entstehenden Bürgerthume der Städte zurückstehen. Die Bedeutung der Bürger trat mehr in den Vordergrund, in ihnen erblühte also die Kunst, aber es war eine andere Blüthe als die frühere. Man baute in den Städten Kirchen und für städtische Bedürfnisse. Damit war die Aufgabe schon weniger ideal geworden, denn der weise Rath einer Stadt stellte andere Aufgaben als der prachtliebende feingebildete Kirchenfürst, die Baukunst hörte auf ritterlich zu sein und wurde bürgerlich. Die Hallenform erwarb sich mehr und mehr Boden. In der That kann die Hallenkirche als der beste Repräsentant des bürgerlichen Wesens betrachtet werden, während das ritterliche sich im Hochbau ausspricht. Aber so bestimmt gefühlt war natürlich dieser Unterschied damals nicht, noch war auch das Ritterthum selbst mit einem Schlage in den Hintergrund getreten. Es war allerdings der innerste Kern vertrocknet, der eigentliche Geist, der das Ritterthum geschaffen, war gewichen. Das ritterliche Wesen war geschwunden, aber seine Form war geblieben und diese als die Form der Bildung überhaupt, war auch vom bürgerlichen Wesen angenommen worden. Wir besitzen in Deutschland aus jener Epoche eine Anzahl Kirchenbauten, die das Formelle des ritterlichen Systemes aufs Äusserste und Glänzendste durchgebildet zeigen. Das ganze Formenwesen war in ein System und in feste Regeln gebracht, die genau für jeden einzelnen Theil die Grösse und Form feststellten. Es ist ein System der Formenharmonie, dem alle Theile folgen mussten. Wo das System des hohen Schiffbaues beibehalten wurde, war für glänzende Entfaltung des Formensystems die günstigste Gelegenheit geboten, deren es sich auch bei einigen Bauten in ausreichendem Maasse bedient hat. Weniger war dies bei der Hallenkirche der Fall. Der complicirte Organismus fiel weg, damit aber auch die Bedeutung mancher Detailform, so dass das bedeutungslose Formenspiel um so leichter Platz greifen konnte. Dieses Formenspiel war indessen in Deutschland edler und reiner, als in Frankreich und England, ja vollkommen ideal gebildet. Eine Hauptrolle spielen auch hier die Fenstermaasswerke. Sie treten indessen auch aus den Rahmen der Fenster heraus und dienen allen Theilen als äusserlicher Schmuck. Anfangs in edlen, einfachen, strahlenförmigen Mustern, finden sie bald in der Fischblase ein den französischen Flammen analoges, aber ungleich edleres Motiv, das erst in der folgenden Periode seine Unarten hervorkehrte. Die Wölbung begnügte sich bald nicht mehr mit den vier Rippen des Kreuzgewölbes, die ihre Gliederung am Pfeiler ohne Unterbrechung zum Boden herabführte, und das reichere Sterngewölbe wurde eingeführt. Der Pfeiler aber war namentlich bei der Hallenkirche, wo der getragene Oberbau wegfiel, nicht mehr ein Kern, der die Hauptstütze des Systems bildete, den kleinere Dienste als Träger aller im Constructionssysteme beschäftigter Einzeltheile umgeben, er war nur noch die Stütze der Gewölbsrippen und die Trennung der Räume. Das Fortsetzen der Gewölbsrippen also bis zum Boden in der Gliederung der Pfeiler, die möglichste Magerkeit der Gewölbsrippen und somit auch der Pfeilergliederung musste sich also nothwendige Consequenz ergeben.

Die Choranlage der Kirchen zeigt die mannigfaltigsten und verschiedensten Motive, der Thurmbau aber ist der Glanzpunkt der deutschen Architectur dieser Periode, in dem eben sowohl der innige Glaubensdrang als der bürgerliche Stolz, eben sowohl der ritterliche Formenidealismus als die den Äusserlichkeiten des Ritterthums nacheifernde städtische Prachtliebe sich verkörperte.

Der Thurm zu Freiburg, die projectirten Thürme zu Cöln, der Ulmer, Strassburger, Frankfurter, die Thürmchen zu Esslingen, Thann, Meissen, Strassengel, Hechelhausen, der grosse Thurm von St. Stephan in Wien und das kleine Thürmchen von Maria Stiegen sind bekannt genug.

Ausser diesen Bauten zeigen eine Reihe kleinerer Werke noch weit mehr die ideale decorative Richtung; die Sacramentshäuschen, ewigen Lichter, Hochkreuze und Brunnen, deren Deutschland eine ziemliche Anzahl besitzt. Der zierliche Reichthum solcher decorativer Werke contrastirt aber oft stark mit der manchmal fast übertriebenen Einfachheit auf der anderen Seite.

Denn so gerne das bürgerliche Wesen in den ritterlichen Formen auftrat, so kam doch oft die spiessbürgerliche Seite auch wieder grell zum Vorschein. Die Mittel oder der Sinn für die eigentlich glanzvolle Behandlung fehlten oft und bescheidene selbst dürftige Formangebung trat an die Stelle. Um so störender ist es natürlich hier, die Magerkeit der Einzelformen, die bei grösserem Reichthum der Formen sich mehr als Zartheit kundgibt; während dieselbe Form, die dem reichen Systeme entsprossen ist, auf einfache Verhältnisse übertragen, nüchtern erscheinen musste.

Ja selbst, wo man für die Kirche das ritterliche System anwendet, ist es oft all seines Schmuckes entkleidet, nackt und kahl, und der Reichthum nur auf gewisse Einzelpunkte concentrirt, wie es die spiessbürgerliche Anschauungsweise mit sich brachte; noch mehr ist dies aber bei der Hallenkirche der Fall, die weniger zu dem künstlerischen Schmucke auffordert. Es lag übrigens dieser Zwiespalt der bürgerlich bescheidenen Sparsamkeit in vielen Punkten mit renomistischer Prunksucht, die bei einem einzigen alle Zügel schiessen liess, in der spiessbürgerlichen Anschauung der Zeit begründet und der Zwiespalt ist noch nicht so klaffend wie später. Auch hatte die Einkehr in sich, das Erkennen der Hohlheit des ganzen Formalismus der Zeit, das Abwenden von allem äusseren Prunk und Selbstauferlegung der strengsten Bussen sicher auch einen Rückschlag auf die Kunst gegeben, in der man das Einfache und Correcte dem Glänzenden vorzog.

Bei der Betrachtung der Monumente führt uns der Verfasser zunächst an den Rhein in die Gegend Deutschlands, wo der ritterliche Sinn oder wenigstens die ritterliche Form sich am bestimmtesten ausgeprägt hatte, so dass die Ritter vom Rheine allen anderen deutschen Ländern als Vorbilder galten.

Es sind zunächst auch einige ideale Werke in edel ritterlicher Weise, die angeführt werden: die Façade des Münsters zu Strassburg, der Thurm des Münsters zu Freiburg und dessen Chor, der in dieser Periode angelegt wurde, wenn er auch erst in der folgenden seinen Aufbau und somit seine Formen erhielt, sodann das glänzende Langhaus der Katharinenkirche zu Oppenheim, das, obwohl es nicht gross ist, doch als vollkommenes Abbild des formell ritterlichen Wesens des XIV. Jahrhunderts gelten kann. Eine längere Betrachtung hat der Verfasser verdientermassen der Façade des Cölner Domes gewidmet. Ihr folgt die Betrachtung des Thurmes von St. Severin, des Rathhausthurmes und des Chores von St. Andreas zu Cöln, so wie des Aachener Münsterchores. Der Einfluss der Cölner Bauhütte auf eine Anzahl Werke am Ober- und Niederrhein wird geschildert; die Hallenform ist am Rheine nicht beliebt und zeigt sich nur an St. Stephan in Mainz und St. Thomas in Strassburg.

In Westphalen hingegen ist die Hallenkirche ganz ausschliesslich in Gebrauch und hat in der Wiesenkirche zu Soest einen ihrer consequentesten und edelsten Repräsentanten erhalten. Auch die Bergenkirche bei Harford ist eines der liebenswürdigsten gothischen Bauwerke Westphalens. Die Katharinenkirche zu Osnabrück und die Liebfrauenkirche zu Münster mit ihrem schönen Thurm, die eigenthümliche Dominicanerkirche zu Dortmund und die schmuckvolle Lambertikirche zu Münster, so wie die einfache Pfarrkirche zu Unna sind weitere Beispiele von Hallenkirchen aus der gegenwärtigen Periode.

Eine Reihe interessanter Rathhäuser, von denen das zu Münster die erste Stelle einnimmt, sind in dieser Zeit in Westphalen entstanden.

In Niedersachsen herrscht die Hallenkirche gleichfalls, jedoch in anderen Formen, indem wir hier im Gebiete des Ziegelbaues uns befinden. Die Marktkirche zu Hannover ist der Repräsentant dieser Bauweise. In Braunschweig, das wiederum dem Gebiete des Hau-

steines angehört, sind vorzüglich einige Thumhallen und das glänzende Rathhaus zu erwähnen; in Halberstadt die Schlosscapelle des Domes, in Magdeburg einzelne Theile des dortigen Domes.

Der Dom zu Meissen, in der vorigen Epoche angelegt und auf ein höheres Mittelschiff berechnet, erhielt jetzt Hallenform. Schnaase, macht ausdrücklich auf die frühere Anlage, auf ein hohes Mittelschiff aufmerksam, obwohl Kugler seine schon im 5. Bande, Seite 570, ausgesprochene Ansicht darüber bekämpft (Kugler's Geschichte der Baukunst, III, 267). Indessen hat Kugler sowohl, als auch Schnaase selbst übersehen, dass ja das eine, dem Querschiffe zunächst stehende Joch noch die alte Anlage der niedrigen Seitenschiffe erhalten hat. Die Gründe Schnaase's an der erwähnten Stelle des 5. Bandes würden allerdings die Vermuthung nicht genug begründen, allein Referent hat vor kurzer Zeit Gelegenheit gehabt, sich an Ort und Stelle zu überzeugen, dass an dem erwähnten Joche die alte Anlage mit ganz geringer Umgestaltung noch vollständig erhalten ist, so dass also Schnaase's Behauptung durch das Bauwerk selbst hinreichend begründet ist.

In einem anderen Theile der sächsischen Lande begegnet uns der glänzende Chor des Domes zu Erfurt mit seinen gewaltigen Unterbauten, so wie die Hallenkirchen zu Mühlhausen, Nordhausen und Heiligenstadt.

In Franken sind es vor Allem die Bauten Nürnbergs, das gewissermassen der Repräsentant deutschen Bürgerthumes war, die uns beschäftigen. Die Moritzcapelle, die Liebfrauenkirche, eine Hallenkirche mit fast profaner Façadenbildung, die Hallenanlage des Chores der Sebalduskirche, der schöne Brunnen und der Erker am Sebalder Pfarrhofe, das Nassauer Haus und die elegante Brautthür von St. Sebald gehören hierher. Ausserdem sind einige andere Bauten in Bamberg und Würzburg zu nennen.

In Schwaben begann um diese Zeit der Bau des Münsters zu Ulm, es fällt in diese Periode der Beginn der Umgestaltung des Augsburger Domes, der Fortbau an der Marienkirche zu Reutlingen, der Beginn des Münsters zu Überlingen. Ausser diesen genannten, die erhöhte Mittelschiffe haben, gehören hierher eine Anzahl Hallenkirchen, die heil. Kreuzkirche zu Sch. Gmünd, die Liebfrauenkirche zu Esslingen u. a.

In Baiern bildete sich durch den Fortbau des Domes zu Regensburg eine Schule, aus der die 1300 begonnene Minoritenkirche zu Regensburg und die Ägiduskirche daselbst, ferner die Kirchen zu Sulzbach, Nabburg und mehrere bedeutende Kirchen in Amberg, ferner die Johannis- und Benedictinerkirche zu Freising, so wie die Jodocus, Martinus- und Spitalkirche zu Landshut, und die Jacobskirche zu Straubing hervorgegangen sind.

Eine hervorragende Stelle im Kunstleben des XIV. Jahrhunderts nimmt Böhmen ein, dessen Kirchen in Aeneas Sylvius einen glühenden Bewunderer fanden, so dass er Böhmen allen Ländern Europa's vorzog. Die Begründer der böhmischen Schule waren deutsche und französische Meister. Die Augustinerkirche zu Raudnitz, die Erzdecanatskirche zu Pilsen und hauptsächlich die grossartige Anlage des Prager Domes gaben den Anstoss, dem der Chorbau der Bartholomäuskirche zu Kollin, die Moldaubrücke zu Prag, das Karlshofer Octogon, sämmtlich Werke des zweiten Dombaumeisters, folgten. Das eigenthümlichste und in seiner Art glänzendste Werk war die Burg Karlstein. Ferner gehören in diese Epoche die Kirche St. Apollinarius, St. Maria im Schnee, so wie die Hallenkirche der Abtei Emaus und deren Kreuzgang in Prag, und die heil. Geistkirche in Königgrätz, ein Ziegelbau, sodann die Barbarakirche in Kuttenberg. Wir können uns hier beim Referate etwas kürzer fassen, da in diesen Blättern erst vor Kurzem eine eingehende Schilderung der Bauthätigkeit Böhmens in dieser Periode durch Grueber erfolgt ist.

Etwas näher mag es aber erlaubt sein auf einige österreichische Bauten einzugehen, die der Verfasser hier berührt. Zunächst constatirt auch er die öfter wiederholte Thatsache, dass die Lande Österreich aus dieser Epoche verhältnissmässig wenig Bauten aufzuweisen haben, dass dagegen die der späteren Epoche entschieden vorherrschen, so wie dass die Hallenform in grosser Schönheit und Originalität auftritt. An der Spitze steht der St. Stephansdom in Wien, der in seiner Westfaçade ältere Theile erhalten hat. Schnaase nimmt nun gleich seinen Vorgängern an, dass zunächst an diesem älteren Westtheile zu beiden Seiten die Kreuz- und Eligiuscapelle angebaut seien und zwar schon 1326. Ohne über urkundliches Materiale zu verfügen und seine Ansicht dadurch bestätigen zu können, kann hierin Referent dem Verfasser nicht zustimmen. Nicht blos zeigen diese Capellen spätere Formen als der zunächst anstossende Theil des Langhauses, Formen, die nicht in den Beginn des XIV. Jahrhunderts passen, sondern man sieht auch deutlich, dass alle Höhenverhältnisse denen des schon bestehenden Langhauses angepasst sind, und sieht ausserdem aus dem Anschlusse beider Theile an einander, dass diese Capellen an das schon bestehende Langhaus angebaut sind und nicht umgekehrt. Wir wollen gerne die Jahreszahl 1326 ihr Recht lassen, und die Errichtung der Capellen an dieser Stelle zugestehen, allein jedenfalls sind diese später überbaut und als Abschluss des Langhauses demselben angepasst werden, so dass ihre Errichtung erst in's XV. Jahrhundert zu setzen ist, was auch mit den Architekturformen vollständig übereinstimmt. Den Chor bezeichnet der Verfasser mit Recht als den Bau von 1340 und schliesst sich somit der auch schon von Kugler ausgesprochenen gegen Tschischka gerichteten Meinung von einem späteren Abbruche und Neubaue an. Die Grundsteinlegung von 1359 bezieht Schnaase auf das Langhaus, das nicht nur jüngere und entwickeltere Formen zeigt, sondern dessen Anlage deutlich zeigt, dass sie dem Chore angepasst ist, insbesondere in der Art und Weise, wie das etwas weitere Mittelschiff sich an den Chor anschliesst. Besonders hebt Schnaase die schöne und geistreiche Architectur der Umfassungswände des Langhauses mit ihrer Doppeltheiligkeit der Joche hervor, die bei weiter Stellung der Pfeiler die vollkommenste Gliederung der Wand zuliess. Durch Aufsetzung der Giebel erhielt das Langhaus eine so reizende schöne Architecturanlage, wie sie keine zweite Hallenkirche mehr aufzuweisen hat. Diese Giebel mildern auch wesentlich die unschöne gewaltige Höhe des Daches. Wir wissen Alle, dass nur einer dieser Giebel zur Ausführung gekommen war, die übrigen nur provisorisch angelegt waren, bis sie in den letztverflossenen Jahren ihre Zierde erhielten. Wer noch den Eindruck von früher im Gedächtnisse hat, wird zugestehen müssen, dass jetzt die kolossale Höhe des Daches wesentlich gemildert ist. Diese Höhe ist aber auch nur für die Architectur des Langhauses, keineswegs aber für die ganze Baugruppe an und für sich nicht zu viel; sie war nöthig, um das Langhaus in ein richtiges Verhältniss zum Thurme zu bringen. Man möge diesen kleinen Excurs entschuldigen, da eben Schnaase von der „unnöthigen" Höhe des Daches spricht. Eben so wenig möchte Referent dem Verfasser in der Ansicht beitreten, dass die Stellung der Thürme über den Querschiffenden kein glücklicher Gedanke sei. Jetzt, wo blos der eine Thurm ausgebaut ist, tritt der volle Werth dieser Anlage nicht hervor; allein wenn beide Thürme ausgeführt wären, so würde sich deutlich der Vorzug dieser Anlage ergeben, indem zwei solche gewaltige Thürme sich nur gegenseitig beeinträchtigen, wenn sie zu nahe stehen. Da aber auch bei zwei nahestehenden Thürmen nur von wenigen Punkten eine freie Durchsicht zwischen ihnen möglich ist, bilden sie für den Eindruck eine solche gewaltige Masse, dass es in gar kein Verhältniss zum Langhause zu bringen ist. Sollten wir es erleben, die zwei Thürme des Cölner Domes so dicht neben einander fertig stehen zu sehen, so werden wir jedenfalls gezwungen sein, den Gedanken, die zwei Thürme soweit auseinander zu stellen, als es bei St. Stephan geschehen ist, als einen sehr glücklichen zu bezeichnen. Auf Zeichnungen und Kupferstichen ist es sehr leicht, zwischen die zwei Thürme des Domes eine solche Luftperspective zu bringen, dass sie nicht zu

einer einzigen schweren Masse zusammenschmelzen; allein die Wirklichkeit thut uns den Gefallen nicht, so dass die Anlage von gewaltigen Thürmen an einer Façade jedenfalls als eine unglückliche bezeichnet werden muss, insbesondere dann, wenn, wie in Cöln, die zwei Thürme so vorherrschen, dass das Mittelschiff ganz zwischen ihnen verschwindet. Die Anlage der Thürme mag bei den Dimensionen angehen, welche die französische Gothik ihren Thürmen gegeben hat; selbst beim Strassburger Münster müssten die Thürme zu mächtig erscheinen und sich gegenseitig wie die Kirche als Ganzes beeinträchtigen, wenn der zweite ausgeführt wäre, obwohl gerade beim Münster zu Strassburg der Unterbau der Thürme so hoch in die Höhe geführt ist und so sehr als Ganzes wirkt, dass die Bedeutung der Thürme und ihre Selbstständigkeit erst von der Plattform aus anfängt.

Kehren wir also wieder nach Wien zurück, so berührt Schnaase nun die Maria-Stiegenkirche, deren Chor um die Mitte des XIV. Jahrhunderts beendet und deren Langhaus 1394—1427 errichtet wurde. Sodann folgt der Chor des Cistercienser-Stiftes zu Zwettl, bekanntlich gleichfalls ein Hallenbau, und der des Stiftes Heiligenkreuz. Hinsichtlich desselben folgt Schnaase der Annahme Dr. Heider's und des Referenten [1]), dass er der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehöre.

Feil hat versucht, im Julihefte des vorigen Jahrganges der „Mittheilungen", noch einmal alle Bedenken gegen diese Annahme vom historischen Standpunkte aus zusammenzustellen, obwohl er schliesslich eingesteht, dass er selbst mit den Resultaten einverstanden sei. Wir waren dadurch der Pflicht einer Antwort überhoben, denn ob der Beweis richtig geführt war oder nicht, das bleibt am Ende gleichgültig, wenn nur die Thatsache anerkannt ist. Insbesondere wenn Feil die Vergleichung der angeführten Parallelen desshalb unverlässig findet, weil die Urquellen der Jahreszahlen, die Urkunden, nicht angegeben sind. Wir nehmen die Jahreszahlen als richtig an, wenn die Bauformen damit übereinstimmen, und halten uns nicht für verpflichtet, für allgemein anerkannte Thatsachen einen nähern Beweis zu führen, eben so wenig als es einem Mathematiker beifallen würde in einer Abhandlung über einen Satz der höheren Mathematik auch den Beweis zu bringen, dass 2×2=4 sei. Wer die viele Verwirrung und den Aufenthalt kennt, den die Urkunden neben der Förderung der Feststellung unserer Chronologie gebracht haben, kann das urkundliche Material nur mit Vorsicht anwenden. Die Kunstformen selbst sind in der Regel ein sicherer Prüfstein; denn sie können nicht gefälscht noch anders gedeutet und geklügelt werden; sie sind klar ausgesprochen und verständlich, und somit stets die beste Urquelle, denn die Sache wird darum um nichts wahrscheinlicher, ob wir die Urkunde selbst gelesen oder ob sie ein Anderer gelesen; wir sind am Ende doch nicht bei dem Baue des Werkes dabei gewesen, müssen also die Nachricht auf Treu und Glauben annehmen. Es mag nun noch gestattet sein, mit einigen Worten der Salvatorcapelle in Wien zu gedenken, deren Ursprung aus dem Jahre 1361 wir in dem erwähnten Aufsatze als Parallele für heil. Kreuz gegeben haben. Wenn hier Feil selbst eine Urkunde mittheilt, die doch wörtlich sagt, dass die 1361 geweihte Capelle *aedificata et constructa est de novo*, und sich doch bemüht, das *„de novo"* wegzuleugnen, obwohl die Formen denn vollkommen passen, so ist dies sicher kein Beweis für die volle Zuverlässlichkeit der Urkunden, auf die Feil so hohen Werth legt. Wir unsererseits erkennen gerade diese Urkunde an, weil sie eben mit den Formen übereinstimmt, wie wir jede urkundliche Nachricht, die sich auf einen Bau bezieht, nur unter dieser Bedingung als massgebend halten können, weil eben die Ausdrücke oft schwankend sind.

Um wieder zum Texte unseres Buches zurückzukehren, finden wir noch den Chor und das Thürmchen der Karthause zu Gamming, die Karthäuserkirche zu Aggsbach, die Stiftskirche zu Ardacker und den Chor der Kirche zu Perchtoldsdorf, als dieser Epoche angehörig erwähnt.

Aus Steiermark ist der Kreuzgang zu Neuberg und die Kirche zu Strassengel genannt, und sodann auf den Kampf des italienischen und deutschen Elementes der Kunst in den südlichen Ländern des Kaiserstaates, so weit dieselben zu Deutschland gerechnet werden können, hingewiesen, darauf angedeutet, dass gerade die der italienischen Weise fremdeste Form, der Hallenkirche in Tirol, in dieser Periode zur Anwendung gekommen ist, wobei die Kirchen zu Botzen und Meran als Beispiele angeführt sind.

Der Verfasser geht nun auf das Gebiet des Ziegelbaues über, wo er auf die Verschiedenheit vom Hausteinbau überhaupt aufmerksam macht, und beginnt seine Rundschau mit Schlesien und besonders Breslau, wo der obere Bau der Kreuzkirche, dann die Sand- und Dorotheakirche in Hallenform, sodann St. Maria Magdalena, St. Elisabeth, die Kirche des ehemaligen Jacobsklosters (St. Vincenz) und der Corpus Christi-Kirche mit erhöhtem Mittelschiffe genannt sind.

Sodann wird die Mark Brandenburg betrachtet, vor allem die Gebäude der Stadt, der Umbau des Domes, die Dominicanerkirche, St. Gotthard und St. Katharina, deren glänzendes Zierwerk sie zu einer der interessantesten Backsteinbauten erhebt. Die interessanten Profanbauten Brandenburgs werden nur kurz erwähnt und sodann der glänzenden Schmuckbauten der Marienkirche zu Prenzlau und der zu Neu-Brandenburg und Stargard gedacht.

Unter den Kirchen der Altmark ist die Stephanskirche zu Tangermünde und die Kirche zu Werben zu nennen, so wie der Dom zu Stendal und die Marienkirche daselbst als charakteristische Beispiele von Ziegelbauten in Hallenform zu betrachten sind. Einige Thore zu Stendal, Tangermünde, das Rathhaus zu Tangermünde, dann das zu Königsberg in der Neumark sind glänzende Schmuckstücke des Ziegelbaues.

Eine eigene Schule des Ziegelbaues findet sich in den mecklenburgischen Ländern, wo ein reiches System, mit erhöhtem Mittelschiffe mit Chorumgang und Capellenkranz, mit Strebepfeilern und Strebebogen sich zeigt, das jedoch im Detail etwas nüchtern, fast roh gebildet ist und wo die reiche Anlage nicht im Einklange steht mit der durch den Ziegelbau bedingten Einfachheit der Durchbildung. Die Marienkirche zu Lübeck, der Dom zu Schwerin und die Kirche zu Dobberan sind die drei edelsten Beispiele, denen sich die Kirchen zu Wismar und Rostock anschliessen. Als entferntere Ausläufer dieser Schule sind die Nicolaikirchen in Lüneburg und Stralsund zu nennen. Auch die Hallenkirche hatte ihre Vertreter, eben so kommen zweischiffige Kirchen vor. Einige reich geschmückte kleinere Bauten so wie verschiedene glänzende Profangebäude aus dem Mittelalter sind in jenen Gegenden noch erhalten.

Bei den Hallenkirchen in Lüneburg ist die Eigenthümlichkeit zu bemerken, dass wie zu Breslau und a. a. auch im Chore von heil. Kreuz bei Wien die Seitenwände je zwei Fenster in einem Joche haben, und durch eine eingelegte Theilungsrippe im Gewölbe dies motiviren.

In Pommern bildete das XIV. Jahrhundert eine Blüthezeit, die sich jedoch mehr durch die Zahl der Bauten, als deren künstlerische Bedeutung kundgibt. Wir haben schon die Nicolaikirche in Stralsund erwähnt und fügen hier noch die Peterskirche zu Wolgast und die Marienkirche zu Stralsund an; so wie die Nicolaikirche zu Greifswald und die Jacobikirche zu Stralsund. Die grosse Zahl der übrigen Kirchen lassen wir ungenannt und erinnern nur noch an einige kleine Rundbauten, die meist Karner sind, gleich den österreichischen Rundbauten des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Die Bauten der Provinz Preussen standen unter dem ritterlichen Einflusse des deutschen Ordens und zeigen desshalb auch unvergleichlich höheren Schwung. Es sind ausser den Kirchen auch glänzende Profanbauten, die fast mehr als jene Träger der architektonischen Ausbildung waren. Nicht ohne Einfluss blieb es auch auf die Kunst, dass gerade hier die Zustände geregelter und gleichförmiger waren als irgendwo.

[1]) Mittheilungen 6. Jahrg. 1859, Decemberheft.

Die Kirchen sind allerdings meist Hallenkirchen, und zwar sind dies gerade die unter dem Einflusse des Ordens gebauten; allein es mochte der Umstand, dass diese Form sich leichter mit den Burgbauten in Verbindung bringen liess, hier nicht ohne Einfluss gewesen sein. Bezeichnend ist ferner der häufige gerade Chorschluss, so wie die glänzende Wölbung. Wir wollen uns hier indessen bei keinem einzelnen Baue verweilen, sondern nur der prachtvollen Burgbauten, vor Allem des unvergleichlichen Ordensschlosses Marienburg erwähnen, in dessen Saalbauten das Ideal der Profanbaukunst des späteren Mittelalters gegeben ist. An Marienburg schliessen sich die Schlösser zu Heilsburg, Marienwerder, Lochstadt, Nössel u. s. m., so wie uns der Junkerhof zu Danzig die ritterliche Festpracht bei den Patriciern der Handelsstadt zeigt.

Sind wir dem Verfasser bei den Baudenkmalen Schritt für Schritt gefolgt, so mögen wir uns bei den darstellenden Künsten kürzer fassen. Es wurde schon erwähnt, dass sich die Bande lockerten, die alle Kunstzweige als Eine Kunst erscheinen liessen; völlig gelöst waren sie noch nicht. Wie die Architectur einem idealen Formenkreise folgte, so mussten es auch die darstellenden Künste thun. Sie mussten vor allem einen grösseren Werth auf die naturwahre Form legen, obwohl sich noch immer der Typus und der Styl sehr stark in ihrem Rechte behaupten.

Die Sculptur hatte in jener prunkenden Zeit hinreichende Gelegenheit, sich zu bethätigen. Die Portale, die Pfeiler und Strebepfeiler der Dome, die Häuser, Brunnen, Betsäulen und Grabmale waren mit Sculpturen bedeckt, das Silbergeschirre, der Goldschmuck der Tracht, das Hausgeräthe war mit Sculpturen geschmückt, die Elfenbeinsculptur feiert ihre Triumphe in religiösen und Profandarstellungen gerade in dieser Periode.

Die Holzsculptur stand in engster Verbindung mit der Tafelmalerei. Die Technik der Malerei wurde daher auch bei der Bemalung von Holzsculpturen beibehalten, was dazu beitrug, dieselbe in äusserst weicher und zarter Weise zu behandeln, so dass sich nach und nach die Gunst der Zeit diesem Zweige immer mehr zuwendet.

Eine besonders häufige Aufgabe der Sculptur, natürlich meist in Stein, bilden die Grabsteine, die vorzugsweise als Porträtfiguren aufgefasst wurden. Hier galt es also nicht mehr ideale Formen, sondern die nackte Wirklichkeit, das Porträt. Nicht blos plastisch, sondern auch in Stein oder Messing eingravirt, zeigen sich die Figuren. Diese Messingplatten, deren noch in Frankreich, England und Deutschland viele erhalten sind, scheinen ein Ausfuhrartikel aus Deutschland nach England gewesen zu sein, wo sie sehr beliebt waren.

Die Tafelmalerei, die in der vorigen Epoche nur sehr untergeordnete Aufgaben erhalten hatte, war in der jetzigen eine Kunst geworden. Insbesondere für die Altäre fand sie reichliche Anwendung. Die Fürsten und Ritter, weltliche und geistliche, hatten in der vorigen Epoche silbernen und goldenen Schmuck der Altäre gestiftet, die Bürger der jetzigen Periode stifteten Malereien und Sculpturen aus Holz. Auch ihnen fehlte der Glanz nicht; der Goldgrund leuchtete, und es bedurfte kräftiger Farben, um daneben aufzukommen. Die Wandmalerei trat dagegen zurück. In den Kirchen fand sie ohnehin weniger Platz, zog sich also in die Schlösser zurück und in die Säle der Patricier in den Städten.

Am Wesentlichsten trug zur Förderung der Malerei neben der Tafelmalerei die Miniaturmalerei bei: sie hatte in den liturgischen Büchern, in den Andachtsbüchern, wie in den Romanen und Gedichtsammlungen grosse und viele Aufgaben. Die Ausschmückung der Bücher geschah ziemlich gewerblich. Man theilte die Arbeit, der Schreiber, der Rubricator für Initialen und Überschriften und der Illuminator für reichere Initialen und Bilder nahmen nach einander das Werk zur Hand. Aber auch die Arbeit des Malers war wieder getheilt, indem verschiedene Hände die Composition, Zeichnung, Färbung und Ausführung besorgten.

Die Glasmalerei war so beliebt, dass die Mehrzahl der erhaltenen Fenster auf diese Epoche fallen, und sogar die Mosaik taucht im Norden in dieser Periode wieder auf.

Die Malerei war zünftig; sie war somit an die Städte gebunden; in Frankreich und England hatten die Hauptstädte fast allein das Recht, den Ton anzugeben, und die Provinzen richteten sich nach ihnen; in Deutschland waren eine Anzahl Mittelpunkte, die eben so viele Schulen begründeten, die mehr oder weniger unabhängig von einander waren. An der Spitze der deutschen Schulen stand die Cölner.

Als ihr Ausgangspunkt werden die leider jetzt durch Abbruch des Gebäudes zerstörten Wandmalereien der deutschen Ordenscapelle zu Ramersdorf genannt, die in einem vollständigen Cyklus das gesammte Innere bedeckten.

Ein zweiter grösserer Cyklus von Wandmalereien zeigt sich an den Chorschranken des Domes zu Cöln.

Unter den Tafelmalereien sind einige Bilder im Cölner Museum. In ihnen zeigt sich schon die starke Biegung der Körper, die auch in den prachtvollen bemalten Apostelstatuen im Inneren des Cölner Domes auftritt. Diese war indessen nicht allgemein; in den Wandmalereien in der Krypta von St. Gereon, wie an einigen Grabmalen, an den Sculpturen der Mensa des Hochaltars im Dome und an den Figuren im Hansasaale des Rathhauses ist diese Bewegung des Körpers weniger ausgeprägt. Bezeichnend ist es, dass jetzt erst das erste Mal die Chronikenschreiber den Tod eines Malers als ein Ereigniss in ihre Zeitbücher eintragen, wie die Lüneburger Chronik den Tod des Meisters Wilhelm, „des besten Malers in teutschen Landen". Er ist der Begründer der cölnischen Schule und von ihm dürften die jüngst zum Vorschein gekommenen Wandgemälde im Hansasaale zu Cöln herrühren. Das Wandgemälde über dem Grabe des Erzbischofs von Trier, Kuno von Falkenstein, in St. Castor in Koblenz ist jünger als sein Todesjahr. Die bedeutendsten Gemälde werden von nun aber doch die Tafelgemälde und es ist hier zunächst der sogenannte Klarenaltar des Cölner Domes zu nennen, so wie einige ihm verwandte Malereien, darunter auch das grosse Wandgemälde in der Sacristei zu St. Severin in Cöln. Diesen schliesst sich eine ganze Serie von Wand-, meistens aber Altargemälden an, die alle unter dem Namen der Schule des Meisters Wilhelm's zusammenzufassen sind, und sich durch das Bestreben auszeichnen, den heiligen Gestalten einen Ausdruck der Reinheit und Lieblichkeit zu geben. Sie zeigt eine Feinheit der Linien und Innigkeit der Empfindung und bei einer Kenntniss der Natur doch eine gewisse typische Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man kaum begreifen könnte, wie sie bei dem doch der Natur zugewendten Streben so lange hätte unbemerkt bleiben können, wenn man sich nicht vor Augen halten müsste, dass man nach typischen Idealen seine Kunstwerke schuf, die aus der Natur nur das aufgenommen hatten, was den festgestellten Schönheitsidealen entsprochen hatte. Nach und nach mussten sich aber die Muster der Natur nähern, das Ideal trat in den Hintergrund, die Haltung nimmt eine behaglichere Breite an, aber es treten auch mancherlei übertriebene, selbst eckige und naturwidrige Formen mit dem Bestreben ein, die Körperlichkeit naturgemässer und weniger ideal zu gestalten. Dazu kommt, dass die bizarren Moden der Zeit am Schlusse des XIV. und Anfange des XV. Jahrhunderts Einfluss gewannen, dass der Begriff des Heiligen in der Vorstellung gewissermassen mit der des Vornehmen identificirt wurde. Der Goldgrund bei Tafelgemälden erhielt sich noch, allein theils stellte man die Gruppen der Figuren enger zusammen, um ihn nicht so häufig zwischen durchscheinen zu lassen, theils nahm man besonders später den Augpunkt sehr hoch, verlängerte somit die Perspective, gab landschaftlichen Hintergrund, so dass nur ein schmaler Goldstreif am oberen Rande den Himmel darstellte. Tiefe kräftige Farbentöne und eine sehr volle Modellirung charakterisiren diese zweite Epoche der Cölner Schule, deren ältester Repräsentant wohl das Manuscript von Geldern ist. Das bezeichnendste Bild aber ist das vielbewunderte Cölner Dombild; ihm verwandt ist die Madonna des Priesterseminars, ein Bild im Darmstädter Museum und eines in Privatbesitz in Frankfurt; ein Gebetbuch in der Bibliothek zu Darmstadt; sodann

die Madonna im Rosenhaag im Cölner Museum, denen sich noch eine Reihe Bilder aus der Schule des Meisters Stephan anschliessen.

Eine Reihe Sculpturen in Stein und Holz folgen ganz dem Gange der Malerei. Cöln, das als Schule der Kunst galt, sendete auch viele Künstler, wahrscheinlich theils einheimische, theils fremde, die dort ihre Lehre bestanden, nach anderen Gegenden, und es sind bestimmte Anzeichen vorhanden, dass die Kunst der Cölner Schule mit der oberwähnten religiösen „Minne" nicht ausser Zusammenhang stand.

Der Cölner Schule schliesst sich die westphälische an, die eine Reihe Miniaturen und Tafelgemälde hervorgebracht hat.

Unter den übrigen Schulen Deutschlands steht in erster Linie die Prager, die zur Zeit der Kunstblüthe unter Karl IV. und seiner Vorgänger und Nachfolger eine hohe Stufe eingenommen hatte. Gleich aus dem Beginne der Periode tritt das Passionale der Kunigunde entgegen, weniger Kunstwerth haben die Wandgemälde zu Neuhaus; aber mit Karl IV., der neben böhmischen verschiedene deutsche und selbst italienische Künstler beschäftigte, trat eine glänzende Blüthezeit ein. Der Kreuzgang des Klosters Emaus, die Malereien in Karlstein, die unteren Gemälde der Wenzelscapelle des Prager Domes, eine Anzahl Miniaturen in Büchern, so wie manche Tafelgemälde sind Zeugnisse; auch manche Kunstwerke wurden schon damals ausser Böhmen versendet; die grösste Zahl aber mögen die Hussitenkriege zerstört haben.

Nächst der böhmischen Schule ist die Nürnberger zu nennen, die zunächst in den Sculpturen der Frauenkirche sich zeigt, an die sich der Name Sebald Schönhofer's knüpft. Von Werken der Malerkunst ragt zunächst der Imhof'sche Altar vor, sodann einige Bilder, die sich jetzt im Museum zu Berlin befinden, und die Stromer'sche Tafel. Einer zweiten Kunstgeneration gehört der Tucher'sche Altar an, jetzt Hauptaltar der Frauenkirche, ein kleiner Altar in St. Sebald und eine grosse Zahl anderer Bilder.

Die Kunstwerke Schwabens dieser Epoche haben weniger den Charakter einer zusammengehörigen Schule; es finden sich indessen manche Wand- und Tafelmalereien dieser Epoche. Aus dem übrigen Deutschland sind nur die Wandmalereien zu Gurk und die der Marienkirche zu Colbatz in Pommern, so wie die des Klosters Wienhusen bei Celle zu nennen.

Altäre mit Schnitzwerk sind in Pommern sehr häufig, auch in der Mark Brandenburg, Mecklenburg und Lüneburg, so wie in Sachsen. Eine Anzahl Miniaturen danken dieser Epoche ihr Dasein. Die Glasmalereien in Oppenheim, Freiburg, Königsfelden in der Schweiz, Augsburg, Regensburg, St. Sebald in Nürnberg, Kloster-Neuburg, in Strassengel sind glänzende Repräsentanten dieses Zweiges, von dem fast jede Gegend Deutschlands Beispiel aufzuweisen hat. Der sculpirten und gravirten Grabdenkmale haben wir schon oben Erwähnung gethan; Werke des Erzgusses sind verhältnissmässig selten, und zwar sind es zunächst einige Taufbecken und einfache siebenarmige Leuchter, von höherem künstlerischen Werthe sind einige Bronzegrabmäler.

Die französische und die sie theilweise beherrschende niederländische Kunst ist zunächst durch einige Miniaturen der Pariser Schule vorgeführt, die noch damals den Mittelpunkt der Miniaturkunst in Europa bildete, aber deren Werke vielleicht in Folge davon, vielleicht auch in Folge geringerer Innerlichkeit, weniger innerlich und selbst weniger schön in den Linien als die deutschen jener Zeit, dafür aber auch viel freier von Härten, harmonischer in der Farbenstimmung und abgerundeter in der Form sind. Die Leistungen der Sculptur zeigen sich zunächst in den Königsgräbern von S. Denys, so wie an einer Anzahl sonstiger Grabmäler; ein Hauptwerk sind die Chorschranken von Notre-Dame zu Paris. In der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts wurden niederländische Künstler heigezogen. Aus den Niederlanden sind indessen in eben jener Zeit wenige Kunstwerke erhalten und diese zeigen keineswegs ausserordentlichen Werth. Von Malereien und Werke des Erzgusses sind nur geringe Reste übrig. Ausserordentlich werthvoll sind zwei gravirte Grabmäler (das eine von 1387, das andere 1439) in St. Salvator zu Brügge. Von Werken der Steinsculptur ist ausser der Schule von Tournay wenig zu nennen, deren Meisterwerk eine Verkündigung in der Kirche St. Maria Magdalena zu Tournay ist. Eine Reihe Miniaturen fehlt natürlich hier auch nicht. Im Allgemeinen aber mögen die Niederlande vor der Herrschaft Philipp des Kühnen keine erhebliche Kunstblüthe gehabt haben. Unter den Burgundern erst trat eine Kunstblüthe ein; einige Werke in Dijon, der Residenz der burgundischen Herzoge rühren von Niederländern her. Neben ihnen waren aber auch Franzosen beschäftigt, denen es indess die Niederländer bald zuvorthaten. Sie hatten eine mehr realistische Auffassung, was ihnen auch Anerkennung and Arbeit in Frankreich zubrachte.

Übrigens war in Frankreich nun die malerische Ausstattung vieler Paläste, Schlösser und Kirchen im Zuge, die grösstentheils von Franzosen herrühren, während die Niederländer in Frankreich meist mit Miniaturen beschäftigt sind. Übrigens mussten beide von einander lernen, und das noch erhaltene Skizzenbuch eines Malers, das sich in Berlin befindet, beweist, dass dies auch wirklich geschah.

In England hatte ungefähr die darstellende Kunst dasselbe Schicksal wie in Frankreich. Ein Hauptwerk waren die Malereien in St. Stephan zu Westminster, einiges findet sich noch im Capitelhaus zu Westminster; im Allgemeinen hat der Puritanismus gründlich aufgeräumt, so dass nur weniges auf uns gekommen ist. Etwas mehr ist von Miniaturen erhalten. Einen grossen Luxus der Epoche bildeten die Grabdenkmale. Sie erreichen aber nicht die Schönheit der Grabmonumente vom Ende der vorigen Epoche. Weit höher stehen viele auffällige einzelne Sculpturen, wie Köpfe an Consolen etc., während die kirchliche Sculptur zuerst eine übermässige Weichlichkeit annimmt, die sie bald mit strenger kleinlicher Steifheit vertauscht. Auch hier hat übrigens die Bilderstürmerei sehr aufgeräumt, doch sind noch einige Serien erhalten; die bedeutendste an der Façade der Kathedrale von Liechfield, so wie an der Kathedrale von Exeter, die weit über ihren Zeitgenossen stehen. Es ist derselbe Sinn, der in der Baukunst den trockenen Perpendicularstyl hervorgebracht hat, der auch diese trockene steife Auffassung in der Plastik herbeiführte, die sie nebst der Malerei sehr schnell zum Verfalle trieb.

Nachdem wir so den Verfasser bis zum Schlusse des Buches begleitet haben, können wir uns nicht trennen, ohne nochmals seine volle Beherrschung des vielseitigen Stoffes, seine richtige Würdigung aller Zustände und Einflüsse auf die Kunst, so wie seine lebendige und ansprechende Schilderung, seine scharfe Charakterisirung hervorzuheben, Vorzüge, die bei der vollkommen objectiven Haltung des Verfassers, die er im ganzen Werke bewahrt hat, das Buch zu einem der bedeutendsten Schätze unserer Literatur machen. Der vorliegende neue Band schliesst sich dem älteren würdig an und lässt gerade bei der grösseren Schwierigkeit, das Interesse zu fesseln, den Werth der Arbeit des Meisters um so höher erscheinen.

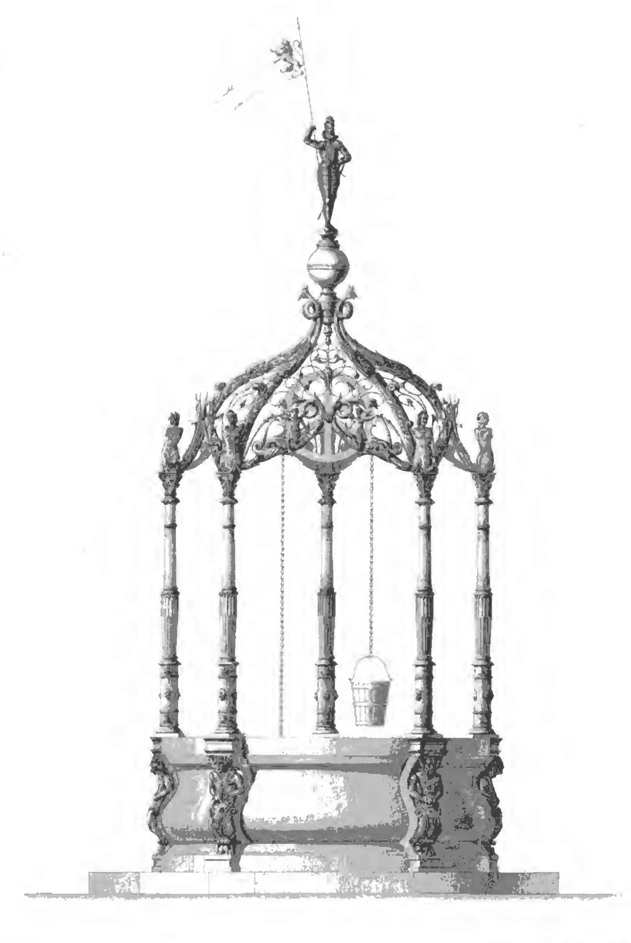
A. Essenwein.

Berichtigung.

Das Erlöschen der Herren von Liechtenstein – Murau.

Seite 157 dieser Mittheilungen waren wir ausser Stand das Todesjahr Otto's, letzten Herrn von Liechtenstein-Murau festzustellen. In der Grafen Franz Christoph von Khevenhitler Annal Ferdinand. Tom. IX, 706 finden wir, dass im Jahre 1619 in Kärnten vier alte edle und vornehme Geschlechter von Landleuten innerhalb dreier Monate abgestorben, nämlich „die Herren von Lichtenstein von Moraw, Land-Marschalck in Kärndten, uhralten Herrn-Standts: die von Weisastein, die Hamerle und die Zollfinger". Der gelehrte Propst zu St. Florian, Herr Jacob Stülz, hat aus des vorgenannten Grafen eigenen Aufzeichnungen über seine „Jugend- und Wanderjahre" diese drei letzten Namen berichtigt in: Feistriz, Hamerle, Halfinger. S. Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen. Wien, 1850. S. 375. deren Wappen und Namen (statt Hamerle richtiger Heimerl) finden wir in Megiser's Annal. Carinthiae. 1612, Vol. II, pag. 1758 und 1763.   Jos. Bergmann.

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.



[illegible]

Druck aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

N° 8. VII. Jahrgang. August 1862.

Zur Geschichte der österreichischen Malerei im XV. Jahrhundert.

Von Dr. Karl Schnaase.

Dem Eifer und Fleisse der heutigen österreichischen Archäologen ist es gelungen, in verhältnissmässig kurzer Zeit neben einer grossen Zahl bedeutender Gebäude des Mittelalters auch eine Fülle von zum Theil sehr werthvollen Werken der Malerei und Bildnerei, namentlich der Schnitzkunst, in ihrem Vaterlande nachzuweisen. Freilich bleibt noch viel zu thun, ehe ein österreichischer Kunstgelehrter (denn dies bleibt dem Eingebornen überlassen) dazu schreiten darf, mit Hülfe archivalischer Nachrichten die erschöpfende Geschichte dieser Künste in seiner Heimath zu schreiben. Aber die Menge des gesammelten Stoffes fordert doch schon jetzt eine ordnende Zusammenstellung und unwillkürlich macht sich der Freund dieser Studien dabei ein geschichtliches Bild, welches dann auch für die künftige, definitive Geschichte den Werth einer vorbereitenden Arbeit haben wird. Und dieses Wagniss mag denn eher dem Fremden eignen, der ohnehin ausserhalb des Arbeitsfeldes steht und sich an der Förderung weiteren kunstgeschichtlichen Erzes nicht unmittelbar betheiligen kann. Ich stehe nicht an, einen solchen Versuch, gestützt auf die bei einer wenn auch nur flüchtigen Reise erlangte Anschauung eines Theiles dieser Monumente, den österreichischen Forschern vorzulegen, der wenigstens das Verdienst haben wird, zu Berichtigungen und zu näherer Feststellung anzuregen.

Ich beschränke mich dabei auf das XV. Jahrhundert, nur so viel vor- und rückwärts darüber hinausgreifend, als es zu seiner Begrenzung nöthig ist, nicht blos weil die meisten jener neueren Entdeckungen dieser Zeit angehören, sondern hauptsächlich, weil nur da das provinzielle Element in der Kunst eine Bedeutung hat. Es mag als ein patriotisches Werk erscheinen und auch sonst ganz nützlich sein, wenn ein Localforscher alle Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken seiner Gegend von den Anfängen der Geschichte bis zum heutigen Tage zusammenstellt, aber es ist dies eine ganz äusserliche, nicht eine organisch aus der Natur der Sache entstehende Begrenzung. Im Mittelalter war die Individualität zu wenig, in der neueren Zeit ist sie zu sehr entwickelt, damals trug die Kunst in der ganzen Christenheit dasselbe kirchliche Gepräge, jetzt ist sie kosmopolitisch. Höchstens machte sich an dieser Allgemeinheit die Verschiedenheit grosser Nationen und auch diese nur in untergeordneter Weise geltend. In jener Übergangszeit zwischen den beiden grossen Zeitaltern aber, wo zugleich das Naturgefühl und das individuelle Bewusstsein erwachten, wo jenes frisch und stark, dieses noch jugendlich schüchtern war, gewannen die localen Verhältnisse eine grössere Berechtigung und das künstlerische Gefühl wusste keine andere Sprache als die liebgewonnene der engern Heimath zu reden. Wenigstens war es so bei den beiden Völkern, die damals ein reicheres Kunstleben entwickelten, in Deutschland und in Italien, während in den andern Ländern, wo das Gefühl nationaler und politischer Einheit früher gereift war, mit dem Provinzialgefühl auch die Kunst krankte und starb.

Freilich aber fallen diese künstlerischen Provinzen nicht gerade mit den politischen oder kirchlichen zusammen; sie sind überhaupt nicht von aussen her, nicht bleibend festgestellt, sie bilden sich durch die geistige Herrschaft einer Culturstätte, durch Stammesverwandtschaft oder Verkehrsverhältnisse, ihre Grenzen sind dehnbar und fliessend. Wir bringen daher keine fertige Geographie mit, sondern erfahren erst durch die Geschichte selbst, ob und in wie weit eine gewisse Gegend auch künstlerisch ein geschlossenes Territorium bildete. Ein Versuch wie der meinige muss sich also in dieser Beziehung einige Freiheit erbitten. Die deutschen österreichischen Lande, also das Erzherzogthum mit dem Salzkammergute, Tirol, Steiermark, Kärnthen

sind es, die ich im Auge habe, aber ob diese Gegenden ein organisches Ganzes bildeten, ist erst am Schlusse zu betrachten. Es wäre denkbar, dass theils Wien, theils Salzburg vollständige Mittelpunkte waren und eigene Localschulen hatten, und dass dann wieder die südlichen, an Italien grenzenden Gegenden durch von dort empfangene Einflüsse eine Selbstständigkeit erlangt hätten.

Und dabei muss ich denn gleich damit beginnen, den österreichischen Freunden eine Lücke zu denunciren, deren Ausfüllung dringend wünschenswerth ist. Es handelt sich um zwei wichtige Stätten an jener Südgrenze, um den Dom zu Gurk und um den Kreuzgang am Dome zu Brixen. Die merkwürdigen Wandgemälde im Dome zu Gurk haben schon eine ziemlich reichhaltige Literatur. Nach den Bemerkungen, welche der Entdecker derselben, v. Quast, ein Reisender aber mit kunstgeübtem Auge, in Otte's Grundzügen der kirchlichen Archäologie, 1855, mittheilte, haben die Herren Schellander, v. Ankershofen (Mitth. I. 22. II. 289 ff.) und Karl Haas (Kunstdenkm. d. öst. Kaiserstaates Band II) theils urkundliche Nachrichten, theils genaue Beschreibungen und Betrachtungen gegeben, und man wird es als feststehend annehmen können, dass die Malereien des Nonnenchores der Mitte des XIII. Jahrhunderts, die der Vorhalle aber dem XIV. oder dem Anfange des XV. angehören. Allein über die Frage, ob schon bei jenen, besonders aber oh bei diesen italienischer Einfluss vorhanden war, sind die Acten noch nicht geschlossen. Für die Malereien des Nonnenchores, welche nach Karl Haas in den Mittheilungen II. S. 312 grosse Übereinstimmung mit den interessanten Wandgemälden in der Schlosscapelle zu Friesach haben, wird derselbe schwerlich nachzuweisen sein, während die der Vorhalle, so viel sich aus der blossen Beschreibung entnehmen lässt, in ihrer Anordnung und Auffassung in der That mehr nach Italien und zwar auf die dortige Kunst des XIV. Jahrhunderts hindeuten, womit dann aber der Gebrauch der Minuskel in den Inschriften nicht wohl übereinstimmen würde. Kritische Untersuchung und Vergleichung mit benachbarten deutschen und italienischen Werken und endlich Abbildungen, wenigstens eines Theils jener Wandgemälde, sind daher ein dringendes Desiderat. Noch weniger wissen wir über die kunsthistorische Bedeutung der umfassenden Wandgemälde zu Brixen, trotz der ausführlichen und dankenswerthen Beschreibung, welche die Mittheilungen schon in Band I. S. 17 ff. enthielten. Die italienische Frage kommt auch hier wieder zur Sprache, da der Berichterstatter in den Fresken von 1417 die Hand und sogar den Namen eines freilich sonst unbekannten Italieners (P. Baccar) zu erkennen glaubt. Allein überdies würden diese Wandgemälde, da sie sich und zwar mit fester Datirung über einen grossen Theil des XV. Jahrhunderts erstrecken, und da sich darin im Jahre 1462 auch ein Maler Jacobus Sunter nennt, dessen Hand man in den 1461 entstandenen Wandgemälden des Schlosses Brughiero in Tirol wieder zu erkennen glaubt (Mitth. III. 165), höchst wesentlich zur Aufklärung der Provincialgeschichte beitragen, wenn man sie näher studiren und in stylistischer Weise mit andern, zunächst mit tirolischen Malereien vergleichen wollte. Auch sonst würde es nicht schwer sein, aus den „Mittheilungen" und den andern Publicationen der Wiener Archäologen eine Blumenlese von Namen zusammenzustellen, die näherer Prüfung bedürftig sind; indessen kenne ich die Schwierigkeiten dieser Aufgabe sehr wohl und begnüge mich daher nur auf die erwähnten, wie mir scheint dringendsten Wünsche hinzudeuten.

Im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts beginnt zuerst in Deutschland mit dem regeren Kunstleben eine Verschiedenheit der Provinzen, allein doch noch in sehr schwachen Anfängen. Miniaturen und Wandgemälde der verschiedensten Gegenden stehen einander noch sehr nahe, und nur in der Tafelmalerei bilden die verschiedenen Hauptstätten künstlerischer Thätigkeit, Cöln, Prag und Nürnberg eigenthümliche Schulen, denen die andern Gegenden sich bald mit kleinen Abweichungen, bald ohne solche unterordnen. Dass auch in Österreich ein reges künstlerisches Leben war, beweisen die grossartigen und anziehenden Wandgemälde im Schlosse Runglstein in Tirol. Sie sind, obgleich jenen italienischen Grenzlanden nahe, durchaus deutsch, aber auch ohne erkennbaren Provincialismus. Tafelmalereien des idealen Styls sind in Österreich ziemlich selten und schwankenden Charakters. Ein Flügelbild in der Spitalkirche zu Aussee in Obersteiermark, welches wahrscheinlich früher auf dem Altare stand und jetzt durch ein nachher zu erwähnendes späteres Werk verdrängt an der Wand hängt, in der Mitte die vierzehn Nothhelfer, auf den Flügeln die Apostel, auf der Aussenseite vollständig und unkenntlich übermalt, deutet durch die strenge Auffassung, durch dunkle Carnation, verschwommene Modellirung und dicke Nasen auf die Prager Schule hin. Einige zusammengehörige Tafeln in der Gemäldesammlung zu Klosterneuburg, eine Kreuzigung, und dann in kleinerem Massstabe die Darbringung im Tempel, Christus als Gärtner und der Tod der Maria, alle auf Goldgrund mit röthlicher Carnation und weissen Lichtern, erinnern dagegen mehr an Cölner Schule [1]).

Während hiernach der Zustand der Malerei in den von Wien abhängigen Gegenden schwankend erscheint, ist es möglich, dass in Salzburg, der uralten Metropole dieser ganzen südöstlichen Gegend, noch eine besondere Schule bestand. Im vaterländischen Museum zu München wird ein Flügelaltar, etwa vom Anfange des XV. Jahrhunderts bewahrt, von mässiger Grösse, aber von hoher idealer Schönheit, in

[1]) Die Temperabilder, welche der Propst Stephan im Jahre 1834 auf der Rückseite des Verduner Altars in Klosterneuburg anbringen liess und von denen das mittlere die seltene Darstellung des himmlischen Jerusalem enthalten soll, blieben mir leider bei meinem Besuche des Stiftes unzugänglich.

der Mitte Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln St. Barbara und St. Joh. Baptist, alles auf Goldgrund, an ihrer Aussenseite auf dunklem Grunde Christus mit den Wundmalen und Maria mit der Krone, das nackte Kind tragend. Auch hier ist grosse Verwandtschaft mit der Cölner Schule; die langgezogenen Gewandlinien erinnern an Meister Wilhelm, die weiblichen Köpfe, namentlich die Barbara, haben den rundlichen Typus des Dombildmeisters. Aber der Charakter ist doch ein eigenthümlicher, die Lippen sind roth, das Colorit ist bleich, die Modellirung zart und leicht, Schönheitsgefühl und Adel durchdringen das Ganze, besonders die Maria am Kreuze ist von höchster Vollendung und Zartheit, aber alles dies in einer andern, wenn ich so sagen darf mehr weiblichen Weise wie bei den Cölner Meistern.

Das Bild stammt von dem Schlosse Paehl zwischen Sternberg und Weilheim im bayrischen Gebirge, also aus einer von Salzburg schon ziemlich entlegenen Gegend, allein es scheint mit einigen andern Tafeln derselben Sammlung zusammenzuhängen, deren Ursprung aus dem Salzburg'schen festzustehen scheint. Ich rechne dahin einen kleinen Altar aus einem Dorfe bei Salzburg, in der Mitte die Jungfrau, auf den Flügeln St. Katharina und Barbara, dann zwei Flügel eines verlornen Mittelbildes, St. Wilhelm Martyr und St. Katharina, St. Elisabeth und St. Georg, endlich ein und zwar in zwei Exemplaren vorhandenes Bild der Maria, die hier noch ohne Christkind als heranblühende Jungfrau mit anmuthigem Mädchenkopf in einem blaugrünen, mit goldenen Ähren bestreuten Kleide erscheint. Ein drittes Exemplar derselben Madonna, angeblich eine Copie nach einem in Mailand befindlichen Vorbilde, steht noch jetzt in St. Peter zu Salzbung dort von Alters her hochverehrt, und scheint, obgleich neuerlich übermalt, das Original jener Wiederholungen zu sein. Alle diese Bilder haben mit jenem Altar von Paehl die grösste Verwandtschaft, dasselbe zartbleiche Colorit, die einfache, edle Gewandung und feine Modellirung, denselben liebenswürdig sanften Ausdruck. Nähere Beweise für eine solche Schule ausser dem obenerwähnten Madonnenbilde habe ich in Salzburg selbst nicht auffinden können. Die beiden Flügelaltäre in Tempera auf Goldgrund, welche Dr. Heider (Jahrb. d. k. k. Centr.-Comm. II. 34) in der Stiftskirche auf dem Nonnberge sah und lobend erwähnt, sind mir unzugänglich geblieben; die Kirchen der Stadt enthalten keine alten Gemälde, und die, welche auf dem Museum gesammelt sind, schienen mir bei allerdings flüchtiger Betrachtung und ungünstigem Lichte spätere und rohe Arbeiten, wie sie alle oberdeutschen Schulen in gleicher Weise hervorbrachten. Weitere Nachforschungen in der Umgegend des alten Bischofssitzes werden vielleicht bessere Resultate gewähren [1]).

Miniaturen des XIV. Jahrhunderts sind in ziemlicher Zahl vorhanden und zeigen meistens den idealen Styl ohne besondere Eigenthümlichkeiten. Dr. Heider, der in seinen „Beiträgen zur christlichen Typologie" in Band V des Jahrb. d. k. k. Centr.-Comm. von mehreren unzweifelhaft in dieser Zeit und in Österreich entstandenen Bilderhandschriften Nachricht gibt, beschreibt darunter auch (S. 32) einen jetzt in der fürstl. Liechtenstein'schen Bibliothek bewahrten Codex der Concordantia Caritatis eines gewissen Ulricus, welcher in den Jahren 1345—1351 Abt des Stiftes Lilienfeld war. Da sich ein anderes Exemplar derselben Schrift mit denselben nur unvollkommen ausgeführten Bildern noch jetzt im Stifte Lilienfeld befindet, so ist es wahrscheinlich, dass dieses das Original und jenes Liechtenstein'sche eine danach, etwa im Anfange des XV. Jahrhunderts und der Natur der Sache nach in dieser Gegend gefertigte Copie sei, welche dann dadurch ein besonderes kunsthistorisches Interesse gewinnt, dass die Malereien unvollendet sind und so eine nähere Anschauung von der Art ihrer Verfertigung gewähren. Es ergibt sich nämlich, wie Dr. Heider mittheilt, dass an jedem Blatte fünf Künstlerhände beschäftigt waren, welche nach und nach Zeichnung, Aufschriften, Gründe und Einrahmung, Gewänder u. dgl. und endlich schliesslich die Köpfe malten. Es war mithin ein völlig fabrikmässiger Betrieb, wie ich denselben bereits (Gesch. d. b. Künste VI. 400) an flandrischen und französischen Miniaturen nachgewiesen habe. Da ein solcher Betrieb eine grosse Nachfrage voraussetzte, die sich in einem Kloster oder in kleineren Orten um diese Zeit nicht mehr annehmen lässt, dürfen wir die Werkstätte dieses Codex nur nach Wien verlegen und sehen daraus, dass dieses damals ein Mittelpunkt künstlerischer Thätigkeit war. Dass aber hier nicht blos solche fabrikmässige Erzeugnisse, sondern höhere künstlerische Leistungen entstanden, beweist die in der Hofbibliothek daselbst bewahrte deutsche Übersetzung des Rationale divinorum officiorum von Durandus, welche bereits von Waagen im D. K. Bl. 1850 S. 324 und von Dr. Birk in den Publicationen des Wiener Alterthums-Vereins Bd. I. S. 95 ausführlich beschrieben ist. Die Vorrede des Übersetzers datirt von 1384 und die Ausmalung des Codex ist unzweifelhaft bald darauf begonnen, da sie im Anfange wiederholt die Bildnisse Herzogs Albrecht III. genannt mit dem Zopfe († 1395) und seiner Gemahlin Beatrix von Hohenzollern enthält. Indessen wurde sie nicht in dieser Zeit vollendet, da späterhin die Bildnisse Herzogs Wilhelm IV. († 1406) und der im Jahre 1403 mit ihm vermählten Johanna von Durazzo vorkommen. Obgleich hiernach ein Theil der Miniaturen zwischen 1384 und 1395, ein anderer aber zwischen 1403 und 1406 entstanden sein

[1]) Die Altäre in Kirchen des ehemaligen Salzburger Sprengels, welche Dr. Sighert, M. A. Kunst in der Diöcese München-Freiberg, S. 167 ff. beschreibt, scheinen grösstentheils schon dem XVI. oder dem Ende des XV. Jahrhunderts anzugehören, wo die Localschulen sich zu mischen begannen, aber doch noch auf eine frühere Eigenthümlichkeit der Salzburger Schule zu deuten.

muss, bemerkt man keinen durchgreifenden Unterschied. Man erkennt verschiedene Hände, aber sie sind sämmtlich nicht blos im Allgemeinen aus der idealen Schule, sondern auch sonst verwandt und höchst ausgezeichnet im freien Schwunge der Linie und in zarter Empfindung. Die ersten Blätter sind etwas steifer, aber die darauf folgenden, obgleich noch mit den Bildnissen der ersten Stifter versehen, ebenso vollendet wie die letzten. Man darf daher wohl annehmen, dass Herzog Wilhelm die Fortsetzung der Arbeit dem zuerst betrauten Maler übergeben habe. Nach den in einem Nachtrage zu den Birk'schen Aufsatze (S. 330. a. a. O.) mitgetheilten Forschungen von Camesina ist in den Grundbüchern der Stadt Wien in den Jahren 1385, 1386, 1397 ein Johannes als *„pictor ducis Alberti"* oder „Herzog Albrecht z. Oesterreich Maler" bezeichnet und es ist daher wahrscheinlich, dass dieser der Urheber sei, wobei der Umstand, dass er nach 1397 nicht weiter genannt wird, kein Bedenken erregt, da jene Bücher nur von Besitzveränderungen an Liegenschaften reden. Jedenfalls war der Verfertiger dieser Malereien ein sehr bedeutender Meister; er gehört wie gesagt der idealen Schule an, er verfällt aber niemals in ihre stereotype und manierirte Haltung, sondern gibt seinen Gestalten schon einen höheren Grad von Naturwahrheit. Seine Porträts sind schon sehr lebendig und individuell und namentlich das der Beatrix höchst reizend. Herzog Albrecht ist in der Geschichte als ein frommer, milder und unterrichteter Fürst bekannt; die Blüthe der kurz vor seinem Regierungsantritte gestifteten Universität Wien lag ihm am Herzen; er verschaffte ihr noch eine Reihe päpstlicher Privilegien und auch in unserm Codex sind die Miniaturen eines Blattes der Geschichte dieser Verleihungen gewidmet. Dass er auch einen Hofmaler hatte, und zwar einen so geschickten wie diese Miniaturen ihn ergeben, zeigt ihn auch als einen einsichtigen Kunstfreund, dessen Wirken der Wiener Schule vortheilhaft sein musste. Camesina hat im Jahrbuche der k. k. Centr.- Com. Band II, Seite 195 die Statuten der Zunft, welche Maler, „Schilter", Glaser und Goldschläger umfasste, mitgetheilt. Die erste datirte Redaction ist vom Jahre 1410, eine andere undatirte scheint aber noch aus dem XIV. Jahrhundert und also wahrscheinlich aus der Regierungszeit Albrechts zu stammen. Bemerkenswerth ist, dass in allen diesen Redactionen die „geistlichen Maler" von den Malern der Rüstungen, den „Schiltern" unterschieden werden. In der ersten Redaction spielen diese noch die Hauptrolle, nur für sie hat man es nöthig gefunden, eine Meisterprüfung ausdrücklich vorzuschreiben; zwei Meister sollen ihre Arbeit beschauen „was zu dem Leibe Herren, Rittern, und Knechten zu „Schimpf oder zu Ernst gehört, es sei Stechzeug, Turn„eisezeug oder wie es genannt ist". In der Redaction von 1410 ist auch eine Prüfung der geistlichen Maler angeordnet; sie sollen eine Tafel von „prunirtem Gold" und von der Länge einer Elle bereiten und darauf ein Bild malen und zwar, worüber heutige Examinanden etwas erschrecken würden, binnen drei Wochen. Indessen sind auch hier die Schilter noch voran gestellt und ihre Prüfung ist umständlicher behandelt, sie sollen vier Stück Stechsattel, Brustleder, Rosskopf und Stechschild anfertigen, und die prüfenden Meister sollen darauf sehen, dass der Candidat so malen kann, „wie es Herren, Ritter und Knechte an ihn fordern"! In der neuen Ordnung von 1416 hat sich dies geändert; die Prüfung der Schilter bleibt zwar noch dieselbe, aber sie nehmen nicht mehr dieselbe Stelle ein, sondern haben nicht blos den geistlichen Malern, sondern auch den hier zum ersten Male auftretenden „Seidenmatern" (Stickern von Paramenten) den Vorrang einräumen müssen[1]). Man schätzt also jetzt die geistigere Arbeit höher, als die blos decorative des Waffenschmuckes. Die Zunft nimmt hier auch zum ersten Male den Namen der „Zeche Sanct Lucas" an. Gemälde der Wiener Zunft aus dieser Zeit sind nachzuweisen; die Tafel auf dem Zwölfbotenaltern in St. Stephan, für welche nach einer ebenfalls von Camesina aufgefundenen Notiz, der Maler Jakob der Grünne im Jahre 1419 eine Zahlung von 36 Pfund erhielt, existirt nicht mehr.

Ein Contract vom J. 1421, welchen M. Koch im städtischen Archiv zu Botzen gefunden und schon im J. 1844 in den „Beiträgen zur Geschichte Botzens" und demnächst theilweise im d. Kunstbl. 1854, S. 427, publicirt hat, gibt einige Aufklärung über die künstlerischen Zustände in diesen südlichen Gegenden. Ein Meister Hans, Maler zu Judenburg, übernimmt nämlich darin die Ausführung der früher bei Meister Hans, Maler zu Hall, bestellten Altartafel für die Pfarrkirche zu Botzen. Der Umstand, dass die tirolische Hauptstadt sich zwei Mal nach Norden und zwar nach ziemlich entfernten Städten wendet, lässt darauf schliessen, dass ihre Gegend nicht reich an Künstlern war, und beweist jedenfalls, dass selbst in diesen halbitalienischen Gegenden der fremde Einfluss, wenn wirklich jener Maler von 1417 in Brixen ein Italiener gewesen, nicht lange gehaftet hatte[2]). Die Arbeit des Judenburger Malers ist leider nicht

---

[1]) Ausser den Seidenmatern sind jetzt auch noch die Aufdrucker hinzugekommen, deren Bedeutung auch durch die Vorschriften ihrer Prüfung nicht klar wird. „Ein Aufdrucker, der erhaben oder flache Ding drucken will, der soll das auch erweisen und aufdrucken, als dann solcher Arbeit Recht und von Alter Herkommen ist". Von einer neuen Erfindung scheint also nicht die Rede, an Formstecher oder Buchdrucker wird man nicht denken dürfen, auch wohl nicht an gedruckte Stoffe, die wohl schon früher vorkommen, da sie niemals „erhaben" sein konnten, und dass das Aufpressen der Heiligenscheine oder der Muster in den Goldgründen und Gewändern der Bilder einem besondern Gewerbe anheimgegeben war, ist schwer zu glauben.

[2]) Noch ein anderer Umstand in jenem Vertrage verdient Beachtung. Der Maler verpflichtet sich darin, das Werk „mit reinen Lasüren, reinem Gold und Farben herzustellen", und es fragt sich, was dieser Ausdruck bedeute. Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, dass unsere deutschen Maler schon, ehe sie die eigentliche Ölmalerei kannten, sich doch der Lasuren im heutigen Sinne des Wortes bedienten, d. h. dass sie ihren Temperamalereien durch Übermalung mit durchsichtigen Farben den schönen Glanz und die Wärme gaben, welche ihre Unterscheidung von Ölbildern so schwer macht. Wäre daher das Wort : Lasüren darauf zu

mehr vorhanden; der angeblich aus Botzen nach München gelangte und jetzt im vaterländischen Museum bewahrte Altar, den Koch a. a. O. dafür hielt, ist ohne Zweifel ein halbes Jahrhundert jünger.

Aus den beiden nächsten Decennien ist mir kein datirtes österreichisches Kunstwerk bekannt, und der Umstand, dass ein Gebetbuch in der Bibliothek zu Melk zufolge der darin befindlichen Wappen unzweifelhaft für Albrecht II. während seiner kurzen kaiserlichen Regierung (1437 — 1439) gearbeitet, zufolge des Kunstcharakters der Miniaturen aber niederdeutschen Ursprunges ist [1], deutet nicht gerade auf blühende Kunstzustände in Österreich selbst. Es war überhaupt diese Zeit in den meisten Gegenden Deutschlands keine günstige für die Maler, sie hatten Sinn und Neigung für die Idealität des früheren Styles verloren und konnten doch von den Traditionen desselben nicht loskommen, strebten nach einer mehr naturalistischen Wahrheit und Poesie und wussten dafür das Stylgesetz nicht zu finden. Nur die niederrheinische Schule wusste sich zu helfen und ging in leichten Abstufungen von dem einen Style zum andern über, und ihre Arbeiten mochten daher auch in anderen Gegenden den Vorzug vor den einheimischen erhalten. Daher denn das Unbehagen unter den Künstlern, von welchem das Reimsprüchlein des wackern Schwaben Lucas Moser auf seinem Bilde in Tiefenbronn von 1431 Zeugniss ablegt: „Schrie Kunst schrie und klag dich ser, din begert jecz Nieman mer!“ Er legte wie es zu geschehen pflegt, die Schuld ganz dem bestellenden Publicum zur Last, während sie eigentlich mehr auf Rechnung der Künstler kam. Damit hing denn die grosse Bedeutung der Eyk'schen Schule für die deutsche Kunst zusammen; sie befreite aus diesem Zwiespalt. Sie war stammverwandt, deutschem Gefühle verständlich und zusagend und doch nicht von jenen idealistischen Formen ausgehend, sondern selbstständig und in sich abgerundet. Dass sie denn doch deutschen Zuständen und Empfindungen nicht ganz genügend war, ergab sich erst später, für den Augenblick fühlte man nur diese befreiende Wirkung und suchte eifrig, sie sich anzueignen. Dies geschah aber in den verschiedenen Gegenden in verschiedener Weise. Am Rheine war sie vermöge des ununterbrochenen und regen Grenzverkehres gleichsam stückweise eingeführt und hatte sich unmerklich mit den heimischen Kunsttraditionen und Anschauungen gemischt. Andern Gegenden dagegen wurde sie, nachdem der lange vorhergehende Ruf sie zu einem Gegenstande lebhaften Begehrens gemacht hatte, als ein Ganzes zugeführt. Einheimische Gesellen, die dort hingewandert waren und an der Quelle geschöpft hatten, brachten sie als ein kostbares Gut zu den Ihrigen. Auch diese aber verhielten sich verschieden, indem einige wie Fritz Herlen von Nördlingen sich der ausländischen Weise ohne Rückhalt ergaben, andere aber vor Allem Martin Schongauer sie sofort nach deutscher Empfindungsweise mehr oder weniger umgestalteten. Beides diente aber dazu, das individuelle Gefühl zu beleben und die Kunst zu heben; jenes unbedingte Geltendmachen des Fremden, indem es eine um so kräftigere Reaction des Einheimischen hervorrief, diese Übersetzung oder Verarbeitung aber, weil sie doch das individuelle Werk des Urhebers war, dem gegenüber auch seine Schüler und Nachahmer sich freier fühlten. Endlich aber gab es auch Gegenden, die gar nichts aus der Quelle schöpften, sondern flandrische Technik und Auffassung nur mittelbar durch die Berührung, sei es mit der rheinischen, sei es mit anderen deutschen, erst später davon durchdrungenen Schulen annahmen. Es ist begreiflich, dass dies mehr passive Empfangen auch nicht die anregende Kraft ausüben konnte, wie jenes kräftige Aneignen, und dass Gegenden dieser Art daher eine künstlerisch untergeordnete Stellung behielten.

So viel wir bestimmte Jahreszahlen nachweisen können, zeigt sich der entschiedene Einfluss der flandrischen Kunst erst nach der Mitte des Jahrhunderts. Selbst am Rheine gewinnt er erst um diese Zeit deutliche Gestalt, in Nürnberg finden wir ihn im Jahre 1453, in Schwaben und in Elsass erst um 1460. In Österreich, in der von den flandrischen Grenze entferntesten Gegend, sollte man ihn am spätesten vermuthen. Allein vielmehr finden wir ihn wenn auch nicht sehr kräftig doch unverkennbar schon auffallend frühe, nämlich im Jahre 1449. Zwei Bilder tragen diese Jahreszahl. Das eine im Belvedere zu Wien (Zimmer II, Nr. 81) eine Kreuzigung auf gemustertem Goldgrunde mit vielen Figuren, auf der sich der Maler D. Pfenning nennt, ist keineswegs ein bedeutendes Kunstwerk. Die Gruppe ist gedrängt und verwirrt, die Köpfe sind geistlos und starr, die Figuren hölzern und gleichgültig, selbst Maria mit dem conventionell zusammengezogenen Brauen ist ohne Gefühl. Dass der Maler ein Österreicher war, ist nicht gerade ausgesprochen; er nennt keinen Namen oder Geburtsort und die Fähnlein (von denen eines die Jahreszahl 1449 wiederholt) sind blos roth ohne Wappenzeichen. Aber eine Verwandtschaft mit den meisten österreichischen Bildern des Jahrhunderts, namentlich die bleiche Carnation, lässt darauf schliessen. In der Technik der flandrischen Schule hat er nicht sehr grosse Fortschritte gemacht; wenn mich die hohe ungünstige Stellung des Bildes nicht täuschte ist die Farbe noch Tempera. Aber gewisse naturalistische Züge, z. B. der durchsichtige

deuten, so würde es diese Vermuthung zur Gewissheit erheben. Wahrscheinlich indess ist hier nur an das kostbare Lasur oder Azurblau gedacht, das eben wegen seiner Kostbarkeit von den übrigen Farben unterschieden und sogar dem Golde vorangesetzt wird. Sprachkundige Untersuchungen und weitere Nachforschungen in den freilich sparsamen Contracten dieser Zeit werden darüber vielleicht Auskunft geben.

[1]) v. Sacken im Jahrbuch des k. k. Centr. Com. II. S. 163. Auch das Mittelbild eines Altarwerkes in der Lechkirche zu Gratz, welches äusserst geistvolle Züge enthält, ist dem Meister Stephan von Cöln verwandt. Karl Haas ebend. S. 230.

Schurz des Gekreuzigten, der mit einem Hunde spielende Knabe in Vordergrunde und die ganze Tendenz der Composition zeigen doch eine entfernte Einwirkung jener Schule, die dann durch einen an sich äusserlichen Umstand ganz ausser Zweifel gesetzt wird. Seinem Namen hat der Maler nämlich ausser der Jahreszahl die Worte: Als ich chun, hinzugefügt, also fast buchstäblich das Motto des Johann van Eyck. Wäre dies ein gewöhnlicher Malerspruch gewesen, den unser dunkler österreichischer Meister ohne Kenntniss des grossen flandrischen Künstlers mit mit ihm gemein haben könnte, so würden wir ihn doch noch irgend ein drittes Mal antreffen. Da dies nicht der Fall ist, können wir nur eine Entlehnung annehmen.

Bedeutender ist ein zweites Bild mit derselben Jahreszahl. Es schmückt den Altar in der kleinen Spitalskirche zu Aussee in Steiermark dicht an der Grenze des Salzkammergutes, ist aber wie die fünf Vocale, die bekannte Devise Kaiser Friedrichs III. (IV.), nebst den Wappen beweisen, eine Stiftung dieses Fürsten. Der Maler nennt sich nicht, sondern hat der unzweifelhaft echten Jahreszahl nur ein: *Maria memento mei* hinzugefügt. Der Gegenstand der Darstellung ist nicht ganz gewöhnlich. Im Mittelbilde die Trinität; Gott Vater, im blaugrünen Gewande mit langem weissem Barte und feierlich regelmässigen Gesichtszügen, auf hohem gothischen Throne sitzend, hält Christus am Kreuze, der von etwas kurzem Körper aus den Wunden stark blutet und den schweren hässlichen Kopf hat, der sich in Deutschland und selbst in Flandern an den Gekreuzigten oft findet. Über ihm schwebt die Taube, zu seinen Füssen aber unterstützt ein Engel den Kreuzesstamm. Über den Armlehnen des Thronsessels sieht man auf jeder Seite drei Engel, welche aus einem gemeinschaftlichen Buche singen, über den Rücklehnen aber einen andern sehr lieblichen Engel in dunklem Kleide und rothem Mantel mit hochaufgerichteten Flügeln, welcher in der Hand zwei kleine goldene Geräthe hält, wahrscheinlich Glöckchen, um damit, wie der Ministrant beim Sacramente, die Christenheit zur Verehrung dieses Allerheiligsten aufzufordern. Auch liest man im tellerförmigen Nimbus Gottes die Worte: „Siehe an Mensch die Leiden meines Sohnes.“ Neben dem Throne stehen dann auch schon hinaufblickend die Apostel nebst St. Johannes dem Täufer, bewegte Gestalten mit sehr individuellen, aus dem Leben genommenen Zügen, sogar mit ziemlich unschönen Stumpfnasen, und auf den Flügeln sind die Chöre der Heiligen versammelt. Jeder derselben enthält nämlich zwei Abtheilungen, oben Männer, und zwar hier die geistlichen, dort die weltlichen gerechten Männer, unten hier die Jungfrauen, dort die Frauen, jedes dieser vier Bilder mit deutscher Inschrift: „In den kor gehorn di reynen jumfrawengotts“ u. s. f. Der Gesichtstypus aller dieser Figuren ist rundlich, die Körperbildung kurz, die Köpfe sind sehr gut modellirt, die Gewänder fallen meist in senkrechten, parallelen, zuweilen sehr breiten Falten, und sind keineswegs sehr gebrochen. Die Carnation ist eher bleich, im Übrigen aber die Farbe sehr kräftig, von tiefer Gluth. Sie scheint Öl zu sein, auch deuten gewisse Gestalten, namentlich die Engel, auf flandrische Vorbilder, Gott Vater sogar auf das freilich bei weitem nicht erreichte des Genter Altars. Selbst der ganze Gedanke ist mehr im Geiste der flandrischen als der deutschen Kunst und erinnert namentlich an Hubert van Eyck. Nach dem Schlusse dieser inneren Flügel sieht man auf ihrer Aussenseite vier Scenen der Kindheitsgeschichte Jesu: Verkündigung und Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige; auf dem zweiten feststehenden Flügelpaare aber je zwei weibliche Heilige, alle mit einer schweren Farbe übermalt, welche nur noch die Compositionen erkennen lässt. Sie scheinen von anderer Hand, namentlich ist Maria hier schlanker gehalten, als die Frauen der Innenseite; die Anordnung ist sehr gedrängt und an Stelle des Goldgrundes sind sehr ausgeführte architektonische Perspectiven getreten, die ebenfalls auf flandrischen Einfluss schliessen lassen. Die Predella zeigt endlich zwischen den Wappen von Österreich und Steiermark die Vera icon von zwei bekränzten Engeln gehalten, der Christuskopf ist mit sehr regelmässigen nicht unschönen Zügen und grossen Augen ausgestattet. Hier auf dem weissen Tuche sind ziemlich gross und auffallend die fünf Vocale angebracht.

Ob das Jahr 1449, welches diese beiden Bilder tragen, das früheste der Einführung flandrischer Kunstweise in Österreich gewesen, muss ich dahingestellt lassen. Den Altar von 1447 in der Cistercienser-Kirche Neukloster zu Wiener-Neustadt, der die Krönung Mariä und Scenen aus ihrem Leben in Schnitzwerk, auf der Aussenseite aber die Bilder der Apostel enthält, habe ich nicht gesehen. Die sehr schönen lebensgrossen Holzstatuen der Verkündigung, der Apostel und des h. Sebastian an den Pfeilern und Wänden der Liebfrauenkirche daselbst (vergl. von Sacken in den „Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates“ II, 191 und Taf. 36) werden aber nicht dieser frühen Zeit angehören. Zwar findet sich am Chore das Wappen und die Devise Friedrichs III. mit der Jahreszahl 1449 (S. 189 a. a. O.), allein Friedrich liess auch noch in seinem Todesjahre 1493 in dieser, durch seine Bemühungen zur Kathedrale erhobenen Kirche malen (S. 193) und der Styl der genannten Figuren deutet eher auf diese spätere Zeit. Der kunstverständige Berichterstatter wurde bei ihnen im Gegensatze gegen die mildere, mehr innerliche Auffassung der flandrischen Schule, an fränkische Meister, namentlich an Veit Stoss erinnert und der abgebildete St. Sebastian ist sogar den Arbeiten Tilman Riemenschneiders verwandt. Ein reich bemaltes Missale von bedeutender Grösse (in der Wiener Hofbibliothek Nr. 1767) trägt das Wappen des Kaisers mit Namensumschrift und Devise wiederholt und mit den Jahreszahlen 1447 und 1448; allein das kais. Ehepaar, welches auf dem Titelblatte in reicher gothischer Halle und mit zahlreichem Hofstaate thront, scheint nicht Friedrich, sondern Sigismund

nebst seiner Gemahlin darzustellen[1]), und Friedrichs Wappen, das auf dem ersten Blatte des Textes zuerst vorkommt, erst später hineingemalt, dieser also nicht der Besteller gewesen, sondern erst nach dem Tode des Ersten und während der Minorität seines Enkels Ladislaus († 1457) in den Besitz gekommen zu sein. Die Miniaturen lassen zwar verschiedene Hände, aber keine so bedeutende Differenz erkennen, dass man sie zwei entfernten Zeiten zuschreiben könnte. Einfluss böhmischer Schule, der auf Sigismunds frühere Zeit deuten würde, ist nicht anzunehmen, aber auch kein näherer Einfluss Eyckischer Kunst. Die Zeichnung ist durchweg ziemlich roh oder doch ohne Geist und Ausdruck, entfernt sich aber in den Gestalten noch nicht wesentlich von den Formen der idealen Schule. Dagegen zeigt sich in manchen Beziehungen ein sehr ausgesprochener Naturalismus. Einer der drei beschäftigten Maler (und zwar gerade der roheste) gibt seinen Historien gern perspectivische oder landschaftliche Hintergründe mit weiter Fernsicht, während die andern den Tapetengrund beibehalten; auch sind am Rande oft Vögel und andere Thiere in ziemlich grosser Dimension sehr genau und nicht ohne Leben ausgeführt. Man wird daher vielleicht annehmen dürfen, dass der Codex kurz vor Siegmund's Tode (1437) für ihn begonnen, dann aber bald nach dem Übergange der Vormundschaft auf Friedrich (1442) in dessen Auftrage und auf seine Kosten fortgesetzt und erst später, um sich sein hierauf gegründetes vermeintliches Recht zu sichern, mit seinem hineingemalten Wappen versehen sei. Man würde dann hier nur eine der Einführung des Eyckischen Styls vorhergegangene naturalistische Neigung erkennen.

Eine weitere schrittweise Entwickelung jener Anfänge von 1449 scheint nicht nachgewiesen werden zu können. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Türken bei ihren wiederholten Einfällen in diese Gegend alles Bildwerk der Kirchen, wohin sie kammen, systematisch vertilgt[1]), vielleicht, worauf Spuren von Rauch im Innern der Kirchen hindeuten, haufenweise verbrannt haben. Anderes wird dem Geschmack der Rococozeit zum Opfer gefallen sein. Eine Reihe von Gemälden dieser Zeit findet sich in der Sammlung zu Klosterneuburg, darunter mehrere mit Jahreszahlen, leider aber die meisten ohne grossen Kunstwerth. Das älteste der datirten, ein Flügelaltar mit der Geschichte der h. Ursula auf Goldgrund von 1464, also jedenfalls von einem nahen Zeitgenossen jenes Maler Gries, dem im Jahre 1466 eine Zahlung von 70 Pfund Pfennigen für ein Altarblatt in St. Stephan zu Wien geleistet wurde. (Passavant im Kunstbl. 1841. S. 429.) Es zeigt die gewöhnlichen derben Formen der Oberdeutschen ohne besondere Eigenthümlichkeit. Ähnlich und wohl gleichzeitig, aber besser und bei allerdings flüchtiger Ausführung nicht ohne Schönheitssinn sind 24 zusammenhängende Tafeln, von denen acht das Leben der Maria, sechzehn aber ihre Verherrlichung darstellen, indem sie stets die Jungfrau allein, ohne Kind, mit zahlreichen Anbetenden enthalten, welche in hoch aufflatternden Spruchbändern immer eine andere ihrer Tugenden rühmen. Ein grosser Altar mit doppelten Flügeln, im Mittelbilde die Auferstehung mit der Jahreszahl 1476, zeigt in der Anordnung der historischen Scenen einen sehr entschiedenen Einfluss Eyckischer Schule, aber auch einen schwachen Meister. Etwa gleichzeitig wird eine Anbetung der h. drei Könige im Belvedere (Altd. Sch. I. Nr. 107) sein, welche nicht blos durch das österreichische Wappenschild, sonden auch durch das hier wiederkehrende bleiche Colorirt ihren hiesigen Ursprung documentirt; sie hat ausgebildete Landschaft, ist aber furchtbar hart und roh.

(Schluss folgt.)

Das Schloss Pernstein in Mähren.

Aufgenommen von H. Petschnigg. Beschrieben von A. Essenwein.

(Mit 3 Tafeln.)

Im Septemberhefte des V. Jahrganges der Mittheilungen (1860) ist eine grössere Abhandlung der interessanten Burg Hochosterwitz in Kärnthen und ihrer Befestigung gewidmet, die als charakteristisches Beispiel einer Burgbefestigung vom Ende des XVI. Jahrhunderts betrachtet werden muss. Auf einem kurzen Ausfluge hatte der Verfasser Gelegenheit eine in vielen Beziehungen noch interessantere Burg kennen zu lernen, die sich gleichfalls im österreichischen Kaiserstaate befindet und als charakteristisches Beispiel des Burgenbaues und der Befestigung einer etwas älteren Periode gelten kann, nämlich die am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts erneuerte Burg Pernstein in Mähren. Wenn auch der kurze Aufenthalt des Verfassers zu eingehenden Detailstudien nicht genügte, so ermöglichte er doch die Aufschreibung einer übersichtlichen Notiz, die durch einige Aufnahmen eines befreundeten Künstlers illustrirt hier vorliegt und die dazu beitragen mag, etwas zur Bekanntwerdung des Denkmales in weiteren Kreisen beizutragen.

Ein gedrängter Auszug der Geschichte des Schlosses aus einigen naheliegenden Quellen mag durch die historische

[1]) Wenigstens soll es, nach mir gewordener sachverständiger gültiger Mittheilung, dieser gleichen.

[1]) In der Kirche zu St. Martin bei Seckau in Kärnthen sagt eine Inschrift hinter dem Hochaltare: Anno Xti 1480 am St. Aelram Tag habn die verdamblichen Abgölischen hundische Türke das Jungfrawliche Bild zerhackt. Gott Erbarm!! Mitth. III. 333.

Bedeutung desselben gerechtfertigt erscheinen und auch die Wichtigkeit des Denkmales von dieser Seite neben der archäologischen zeigen. Allerdings kann dieselbe auf Vollständigkeit und erschöpfende Genauigkeit keinen Anspruch machen, da das historische Material überhaupt ausserhalb des Gesichtskreises des Verfassers liegt und ihm desshalb die dazu nöthige vollständige Kenntniss der Literatur nicht zu Gebote steht.

Fünf Meilen nordwestlich von Brünn, gegen die böhmische Grenze, im Iglauer Kreise, dicht an der Grenze des Brünner Kreises, zu dem es bis vor Kurzem gerechnet wurde, liegt am rechten Ufer der Schwarzava die alte Feste Pernstein, ein Schloss, dass wie wenige andere in Deutschland sein mittelalterliches Gepräge erhalten hat und den Besucher noch jetzt mitten in die Vorzeit versetzt. Es ist der Stammsitz eines der ältesten und berühmtesten Geschlechter Mährens, dessen Ursprung sich in das sagenhafte Grau der Vorzeit verliert [1]).

Die Sage leitet den Stamm von einem Köhler ab, der mit gewaltiger Leibeskraft versehen, aber äusserst arm war, und von seinem bescheidenen Gewerbe sich dürftig nährte. Der Köhler, der zur Zeit des grossen Mährenreiches lebte, hiess Wienawa. Er soll auf einem hohen Berge unweit Piwonitz gelebt haben, dessen Gipfel noch jetzt die Ruinen der Burg Zuberstein trägt. Einst bewältigte er einen Büffel, der in seine Hütte gedrungen war, flocht ihm einen Ring von Weidenruthen durch die Nase, führte ihn an den Hof des Königs, wo er ihm vor aller Augen mit einem Hieb den Kopf abschlug. Der König über diese Kraft überrascht, schenkte ihm alles Land, das er vom Berggipfel aus sehen konnte, den er bewohnt hatte. Daher soll der Name Pernstein rühren (Prsten, Perssten oder Perrstayn, d. i. Ring) so wie das Wappen der Pernsteine ein goldenes Feld mit vorwärts sehendem schwarzen Stierkopf (Büffelkopf) mit goldenem Flechtring in der Nase.

Im Beginn des XIII. Jahrhunderts führte das Geschlecht den Namen von Medlaw. Stephan, ein Sohn Gotthards, erscheint als Stifter einer Nonnenabtei in Daubrawnik, das er 1208 vom Olmützer Bischof eingetauscht hatte. Seine Brüder hiessen Albrecht und Emmeran. Sein Sohn Woytek nannte sich de Daubrawnik und nach dem Tode des Vaters de Perenstayn. Schon damals erscheint Stephan und Woytek, wo sie in Urkunden als Zeugen vorkommen, neben dem ersten Adel Mährens, und Stephan wird in einer Urkunde von 1233 vir nobilissimus genannt. Damals scheint auch die Burg erbaut worden zu sein und Woytek dürfte vielleicht als Stifter zu betrachten sein, wenn nicht schon sein Vater Stephan sie gegründet. Über die Zeit der Gründung liegen indessen keine historischen Nachrichten vor; es ist nur der Umstand, dass Woytek zuerst den Namen der Pernstayn annahm, so wie eine Sage, die sich an die Gründung knüpft, die eine Erbauungszeit in jener Periode annehmen lassen.

Diese Sage erzählt, dass zur Zeit der Kreuzzüge ein aus dem heiligen Lande heimkehrender Pilger an dem Berge vorüber gekommen sei, als gerade die Burg erbaut wurde. Er habe sich über die Kühnheit auf dem steilen Felsen ein so mächtiges Schloss zu errichten, so gewundert, dass er gesagt habe, eher werde sein Wanderstab, den er in den Boden stiess, ergrünen, als es möglich sei, hier eine Burg zu erbauen. Der Stab habe indessen wirklich sofort Blätter und Zweige getrieben und sei zu einer Rotheibe erwachsen, deren Bestand man mit dem der Burg identisch hielt. Dass diese Sage wohl jünger ist und erst nach dem gegenwärtigen Baue entstanden sein dürfte, erhellt jedem Sachverständigen, denn in der That ist das Terrain, auf dem die Burg erbaut ist, so bequem und günstig als nur bei irgend einer Burg und nur das phantastische Aussehen des gegenwärtigen Baues mit seinen vielen Erkern und vorgekragten Wehrgängen, durch die sich der Bau oben breiter zeigt als unten, lassen ihn so fabelhaft kühn erscheinen, was er indessen in der That gar nicht ist. Er ist phantastisch, aber trotz der vielen Vorkragungen ist keine gewagte Construction vorhanden, sondern alles sehr solid.

Auch sonst hat sich die Sage der Burg bemächtigt; die weisse Frau, die eine grosse Rolle in der Sagenwelt spielt, soll auch als Schutzfrau der Pernsteine hier auf der Burg gehaust und sich gezeigt haben, so oft es galt, vor einer Gefahr zu warnen. Als der letzte Sprosse im Jahre 1632 bei Tangermünde fiel, soll sie händeringend das Schloss durchirrt haben und seitdem für immer verschwunden sein. Dagegen soll sich noch oft um Mitternacht eine Zofe zeigen, die in ihrem Leben den Putz mehr liebte als die Andacht, und die einstens als sie während des Gottesdienstes vor ihrem Spiegel stand, plötzlich versunken.

Um wieder vom Gebiete der Sage auf das der Geschichte zurückzukehren, so erscheinen 1285 Stephan und Gallus als Besitzer der Burg. Der erstere erscheint nebst seinen Brüdern Philipp, Bohuslaw und Ingram urkundlich noch 1294; 1322 erscheint abermals ein Stephan, 1326 die Brüder Robiss und Philipp. 1349 Imram und Philipp. Ersterer erwarb ½ der Burg von Philipp und einigte sich 1353 hinsichtlich aller Zugehör der Burg mit Johann von Kunicz, Besitzer der Burg Pissolecz.

1364 einigte sich Woycziech von Pernstein mit seiner Gattin hinsichtlich aller seiner Güter, ausgenommen

[1]) Zu vergleichen über Pernstein und über das Geschlecht: Taschenbuch für die Geschichte Mährens und Schlesiens, 1826 S. 161 ff. „Die Pernsteine" von L. Boczek, ferner G. Wolny „die Markgrafschaft Mähren", topographisch, statistisch und historisch dargestellt; 2. Band, 2. Abtheilung 1837; Joseph Bergmann, Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österreichischen Kaiserstaates vom XVI. — XIX. Jahrhundert (Wien 1857), II. Band, Seite 120ff. „Wratislaw Freiherr von Pernstein und Helfenstein, Ritter des goldenen Vliesses, oberster Kanzler des Königreichs Böhmen". Aus diesen Quellen ist der vorliegende kurze historische Abriss geschöpft.

die Burg, was auch im folgenden Jahre die Brüder Heinrich, Wanko und Imgram hinsichtlich ihrer Burg und ihrer sämmtlichen Städte thaten. Imgrams Söhne Stephan, Bohuslaw, Gerhard, Wilhelm und Smil verpfändeten die Burg auf kurze Zeit an den Markgrafen Jodok (1378). Wilhelm überlebte die Brüder, trat 1398 den Söhnen eines derselben Alsso und Johann für ihre Ansprüche an die Burg das Gut Jacolan ab. Er ward 1397 und 1398 Starost des Landes, 1409 Oberstkämmerer des Brünner, 1417 des Olmützer Landrechtes, obwohl er 1408 — 1414 durch Räubereien manche Unthat verrichtet hatte, als er im Zwiste der Brüder Markgrafen Procop und Jodok für ersteren Partei ergriffen hatte. Die Burg war damals die Zuflucht der Räuber. Damals standen mit Wilhelm in Verbindung Joh. Sokol von Lamberg und Hinko von Jaispitz (der dürre Teufel). 1415 erweiterte Wilhelm die Burg ansehnlich; 1420 wurde er Landeshauptmann und starb 1422.

Seine Söhne Bavor und Johann erklärten sich für die Hussiten und behaupteten die Burg gegen Johann den Eisernen Bischof von Olmütz. Trotzdem gaben sie den Nonnen von Daubrawnik eine Zuflucht auf dem Schlosse.

Zwischen 1457 und 1460 wurde das Schloss durch einen furchtbaren Brand verwüstet. Johann begann 1460 den Neubau, den er indessen nicht beenden konnte. Er starb 1475 nachdem er noch 1466 Oberstkämmerer des Brünner Landrechts geworden und 1473 unter die Regenten zur Aufrechterhaltung der Ruhe und Ordnung des Landes gewählt worden war.

Er hatte 4 Söhne, Wilhelm, Johann, Wratislav und Gimram, von denen Wratislaw die Herrschaft und Burg an Wilhelm 1481 abtrat.

Wilhelm war böhmischer Obersthofmeister und trat später die Burg an Wratislaw wieder ab, der 1490 einen Stein auf den bis dahin beendeten Theil der Burg setzte, 1491 Brünner Oberstkämmerer, 1494 Landeshauptmann wurde. Wilhelms Söhne hiessen Johann und Albrecht, letzterer war Schriftsteller und pflegte mit Vorliebe Künste und Wissenschaften. Er sammelte auf Pernstein eine werthvolle Bibliothek, ein Museum, eine Gemäldesammlung, ein Archiv u. A., Sammlungen, die alle wieder zerstreut wurden, als das Schloss in fremde Hände übergegangen war.

Von Albrecht von Pernstein besitzen wir eine Beschreibung der Hussitenzeit.

Unter dem Erben der Burg Johann, welcher der reiche genannt wurde, erlangte das Haus den Gipfel des Glanzes und der Macht; er nannte sich Johann von Pernstein und Helffenstein [1]), wurde 1506 Brünner Oberstkämmerer, 1515 Landeshauptmann. Er vollendete 1522 den Bau der Burg. In letzterem Jahre wurde das Dach der Burg gedeckt; wie viele Dachziegel mit der Jahreszahl 1522 beweisen. Er war ebenfalls ein Gönner und Förderer der Künste; er baute die Bartholomäuskirche zu Pardubitz, so wie er den Bau der marmornen Kirche zu Daubrawnik mit der Familiengruft der Pernsteine begann (1535). Ferdinand I. verpfändete an ihn die an die Krone Böhmens von Christoph Graf von Hardegg eingelöste Grafschaft Glatz. Er starb 1548 zu Gruschbach im Glatz'schen. Er hatte 2 Töchter und 3 Söhne. Jaroslaw, geb. 1528, der 1560 gegen die Türken fiel, Wratislaw, geb. 1530, und Albrecht, der noch als Jüngling gegen die Secte der Picardisten schrieb und 1561 ohne Nachkommen starb.

Den Stamm pflanzte Wratislaw, genannt der Prachtliebende, fort. Er studirte zu Prag und Wien, machte einige Feldzüge mit, hielt sich häufig zu Wien auf, wo er sich bei Turnieren und Festen auszeichnete. 1556 ward er Ritter des goldenen Vliesses, reiste im Auftrage des Kaisers nach Spanien, kam 1562 zur Krönung Maximilians II. nach Frankfurt, ging 1573 nach Warschau, um die Ansprüche seines Gebieters auf den polnischen Thron zu verfechten. Er war Beschützer der Jesuiten in Böhmen und Mähren, er förderte den Wohlstand seiner Städte mit Aufopferung seines eigenen Interesses.

Er vollendete 1557 die Daubrawniker Marmorkirche in gothischem Styl, jedoch mit mancher Beimischung der Renaissance, erbaute 1568 das Schloss zu Leitomischl im Renaissancestyl, er schmückte seine Schlösser zu Pernstein und Dobischau mit kostbaren Gemälden berühmter Künstler, legte bei dem Schlosse Pernstein einen Garten an, der sich durch seine geschmackvolle Anlage (im steifen Geschmacke der Zeit) und durch seinen Reichthum auszeichnete. Seine Frömmigkeit, Milde und Freigebigkeit erschöpfte das fürstliche Vermögen, das er besass. Er starb 1582 und liegt im St. Veitsdome zu Prag in der Pernstein'schen Capelle begraben [2]).

Wratislaw hatte viele Kinder; der älteste Sohn Johann folgte seinem Vater in der Herrschaft nach, der 2. Maximilian starb 1594 als Domherr des Olmützer Capitels. Eine von seinen Töchtern war mit Zdenko von Lobkowitz verheirathet und brachte nach Aussterben des Mannesstammes das Pernstein'sche Wappen in den Lobkowitz'schen Schild.

[1]) Die einst gewaltige Burg, welche jetzt eine malerische Ruine ist, im Prerauer Kreise gelegen, kam nebst der Herrschaft 1475 an Wilhelm von Pernstein und nach dessen 1528 erfolgten Tode an seinen Sohn Johann. Überhaupt besassen die Pernstein noch viele Güter und Burgen der Umgegend, theils vorübergehend, theils länger; so Zuberstein, Pissolecz, Križanow, Litowa, Wiczkow, Kassikow, Radkow u. A. Vgl. im Folgendem die beim Verkauf zugleich mit Pernstein genannten Burgen.

[2]) In seinem letzten Willen verordnete Wratislaw, dass sein Körper in der Familiengruft zu Daubrawnik nach katholischem Ritus beigesetzt werden solle, wenn bis dahin der katholische Glauben daselbst wieder herrsche; sollte dies nicht der Fall sein, so solle man ihn in der St. Veitskirche auf der Burg zu Prag neben seinen vor ihm verstorbenen Kindern begraben.

In der Familiengruft zu Daubrawnik ruhen Johann † 1475, Wratislaw † 1496, Wilhelm † 1520, Johann † 1548, Wilhelms Gattin Johanna von Libic † 1515, Katharina † 1449 nebst andern, deren Namen unleserlich sind oder die keine Grabsteine haben.

Wratislaws Nachfolger, Johann, war ein tapferer Kriegsmann; er führte 1591 eine Abtheilung kaiserl. Truppen in die Niederlande, führte 1500 Reiter und 2000 Fussknechte mährische Hilfsvölker gegen die Türken in Ungarn, wo er oberster Zeugmeister wurde.

Die vielen Ausrüstungskosten für die nächsten Feldzüge veranlassten ihn, 1596 das Schloss Pernstein an den mährischen Burggrafen und Vicelandschreiber Paul Katharein von Katharn, nebst vielen Gütern um 44.000 fl. zu verkaufen [1]). Der Stadt Prerau überliess er um 52.000 fl. ihre Unabhängigkeit. Er zog 1597 mit den mährischen Truppen wieder nach Ungarn, nahm mit Graf Palffy die Stadt Dotis mit Sturm ein, die jedoch schon nach einem halben Jahre wieder geräumt wurde. Er brauchte hier zuerst die Petarde, welche bis dahin im kaiserlichen Heere noch nicht im Gebrauch war und daher auch allgemein die Pernsteinsche Maschine genannt wurde. Die Petarde leistete bald darauf bei der Erstürmung von Raab so wesentliche Dienste, dass sie dem Befehlshaber Adolf von Schwarzenberg den Reichsfürstentitel und ein Geschenk von 100.000 fl eintrug, wozu er noch ferner das Commando von Wien erhielt. Pernstein fiel zu Raab bei Recognoscirung der Vorwerke durch eine türkische Stückkugel. Er wurde in der Pernsteinschen Capelle zu Prag beigesetzt.

Er hatte einen Sohn und eine Tochter. Sein Sohn Johann Wratislaw führte für den Kaiser den Degen wie sein Vater; er hielt sich von dem Aufstande der böhmischen Malcontenten fern, wurde Oberster, und hatte 1625 sein Quartier zu Königgrätz. In einem siegreichen Treffen zu Wolgast 1628 führte er 11 Schwadronen Reiterei. Am 16. Juli 1631 fiel er zu Reindorf bei Tangermünde, als Gustav Adolf des Nachts sein Regiment überfiel und er die Fliehenden zum Halt bringen wollte. Mit ihm starb der Stamm aus.

Das Schloss hatte, wie oben gemeldet, 1596 Paul Katharein von Katharn gekauft, der es 1597 seinen Söhnen Peter und Johann überliess, die Schloss und Güter 1604 mit Ausschluss des Gutes Mittrow und des seither durch Ausscheidung mehrerer Dörfer gebildeten Gutes Rozinka an den k. k. Obrist Löw Liczek von Riesenburg und seine Gattin Esther, geb. Szeidler von Schönfeld um 31.000 fl. verkauften.

Der Obrist setzte seine Frau zur Erbin ein, die nach seinem Tode den Grafen Christoph Paul von Liechtenstein-Castelcorno heirathete und ihn 1625 zum Erben einsetzte. Er war Erbland-Hofmeister im Elsas, kaiserl. Rath, Kämmerer und Obrist. Nach seinem Tode kam die Burg 1656 an seinen Neffen, Max von Liechtenstein. Franz Anton von Liechtenstein verkaufte sie 1710 an den niederösterr. Regierungsrath Franz von Stockhammer nebst anderen Gütern und Dörfern um 100.000 fl. Der Käufer liess sie 1720 seinem Sohne dem k. k. Hofkämmerer und Bankalrath Paul von Stockhammer, der sie 1741 seinem minderjährigen Sohn Joseph mit der Bedingung vermachte, ein Fideicomiss zu errichten, was auch 1746 geschah. Der in Grafenstand erhobene Erbe fiel aber in Schulden und nach seinem Tode 1793 wurden die Güter verkauft. 1798 erstand sie der seitherige Administrator Freiherr von Schröffl um 330.000 fl., der sie seinen zwei Töchtern hinterliess, deren eine Josepha Gemahlin des k. k. Kämmerers Wilhelm Grafen Mittrovsky, deren andere Antonia aber Gräfin Esterhazy wurde. Die Schwestern überliessen das Gut dem Grafen Mittrovsky, in dessen Familie es endlich wieder einen frischen Halt gewonnen haben mag, nachdem es so lange Zeit stets die Besitzer wechselte.

Was die Schicksale der Burg unter den verschiedenen Besitzern betrifft, so haben wir nachzutragen, dass sie während der unheilvollen Zeit des 30jährigen Krieges der Zufluchtsort der Umgebung war; so diente sie 1619—1625 den aus ihrem Kloster vertriebenen Nonnen von Tischnowitz als Aufenthalt; während der Belagerung Brünns durch die Schweden hatten sich viele aus der Nachbarschaft dahin geflüchtet. Auch zogen 6000 Schweden vor Pernstein und belagerten es. Es wurde jedoch unter Burggraf Niklas Fleischinger von Auersbach gegen diese mit 7 Kanonen versehenen Belagerer tapfer vertheidigt, so dass dieselben endlich genöthigt waren die Belagerung aufzugehen. Ja die Feste bildete einen Hauptstützpunkt für die Kaiserlichen, die von hieraus durch gelungene Streifzüge den Belagerten in Brünn wesentliche Unterstützung angedeihen liessen. Bei diesen Streifzügen wurden im Ganzen 1300 schwedische Gefangene nebst 200 Pferden in die Burg eingebracht. Die Schweden liessen indessen der Umgegend den harten Widerstand Pernsteins schwer entgelten und namentlich Tischnowitz und Daubrawnik hatten sehr zu leiden.

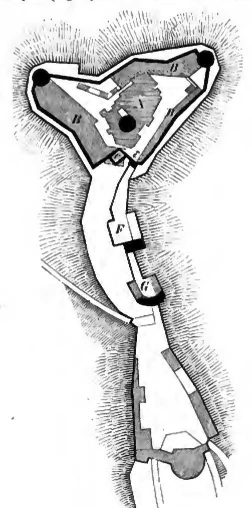
Auf diesen erfolgreichen Widerstand hin wurde Pernstein 1655 förmlich unter die Festungen Mährens aufgenommen und bis 1670 als solche betrachtet. Diesem erfolgreichen Widerstande ist auch zu danken, dass Pernstein dem Schicksale so vieler Burgen des Mittelalters entging, die damals in Asche gelegt wurden und ohne Dach

[1]) Bei diesem Verkauf wird als ein dem Käufer überlassener Complex genannt: Die Burg Pernstein sammt Vorburg, Bastion, Hof, Mühle, Brettsage und Obstgärten, Städtchen Daubrawnik mit Patronat, Nedwiedicz mit einem obrigkeitlichen Haus, Bräuhaus, Malzhaus, Hopfengärten und Pfarre, ferner Stiepanow mit Pfarre, ferner die Dörfer Kržižowicze, Trzeptow, Maniowa, Husle Klokoczy, Bukowý, Klerzany mit Hof, Czernuwie mit Pfarre, Cliwsko, Skorotieze, Smreczek, Wežni mit Pfarre, Byssowicze, Lytlawa, Geslržeby, Seyrzek, Jama, Bor, Poroweez, Stiry dwory, Leuomiowicze, Koranžuý, Swaržecz mit Pfarre, Wrtieržicz, Niwsko mit der öden Burg Zuberstein, die Kozlower Richterei, Pivonicze, Hrda na Bystržiczkach, Ober- und Unter-Czepy mit Pfarre, Kowarzowa, Lyskowecz, Olesniczka Czerwuwicze mit Pfarre Hodonin, Stržilezy, die öde Burg und Hof Mittrow mit Brauhaus, Garten und Mühle, Dorf Bukowa mit Pfarre und der öden Burg Bukowecz, Milessin, Rozetin, Widonin, Dodinie, Blazkow, Unter-Rosyczka, Antheil von Mezyborzy, Hanowicze, Milasegn, das neue Dorf Hadkowska, Habrzý, die öde Burg und Dorf Rysow, Pawlowiczký, Rožna mit Pfarre, Dworzistie, Jabloniowý, Zlatkow, Klein-Janowiczký, der Freihof Boržinowsky nebst den Marmor- und Kalkfelsen.

dem Einflusse der Zeit und Witterung preisgegeben, blos als Ruinen auf uns gekommen sind.

Pernstein hat nur unwesentliche Modificationen erlitten und ist bis heute in bewohnbarem Stande erhalten. Es bietet in seinem Hauptgebäude noch über 40 bewohnbare Zimmer und Säle, von denen allerdings nur ein einziges noch vollkommen dem Mittelalter angehört; in den übrigen hat sich auch die Folgezeit in ihrer Weise bequem und wohnlich eingerichtet; Stuccaturen und Malereien des XVII. und XVIII. Jahrhunderts zieren Wände und Decken der eigentlichen Wohnzimmer.

Das Hauptgebäude ist von verschiedenen Nebengebäuden umgeben, die in später Zeit sich an die Festungsmauern angelegt haben. Das Hauptgebäude ist im beistehenden Situationsplan (Fig. 1) mit *A* bezeichnet, und horizontal



(Fig. 1.)

schraffirt; die Theile *B* sind die neueren Nebengebäude. Ein Hof in Form eines unregelmässiges Dreieckes umgibt das Hauptgebäude. Bei *C* steht der Hauptthurm (der Donjon), bei *E* ist der Eingang, *F* ist der Vorhof, *G* ein zweiter. Ein tiefer Graben, theilweise aus dem Felsen gehauen, umgibt den Hof und ist ausserhalb wieder durch eine Mauer eingefasst. Es ist ein Zwinger, der eine unregelmässige Breite hat, je nachdem das Terrain es mit sich brachte; aus ihm erhebt sich der Felsen, der auf seiner Plattform den Schlosshof trägt, aus dem sich in der Mitte abermals ein Fels höher erhebt und das Hauptgebäude trägt. Vor dem zweiten äussern Vorhof dehnt sich der Bergrücken noch weiter aus und ist zu einer Vorburg benützt, die mit einer Mauer umschlossen, und wo sie mit dem Rücken der anliegenden Höhen verbunden, durch eine selbstständige halbrunde Bastion abgeschlossen ist. Die jetzigen Zufahrtswege führen von der Seite dieser Bastion unmittelbar neben letzterer in die Vorburg, ein anderer Weg, wahrscheinlich ein später erst zu einem Weg umgestalteter Fusspfad, führt fast parallel mit der einen Seite der Burg empor und mündet unmittelbar vor dem ersten Eingang der Burg in die Vorburg aus. Das grosse Thor ist ohne jede Vertheidigungsvorrichtung, so dass es keinesfalls als ein zur Zeit der Wehrhaftigkeit unserer Burg bestandener Zugang gelten kann, die wohl ehedem blos von der Seite der Bastion zugänglich war. Hier in der Vorburg befanden sich auch in alter Zeit die Wirthschaftsgebäude, die verlassen werden konnten und in Brand gesteckt wurden, wenn ein Feind in seiner Belagerung so weit vorgeschritten war, dass die Vorburg geräumt werden musste, wesshalb sie auch blos aus Holz bestanden.

Den Eingang zum äussersten Vorhof der Burg *G* vertheidigt ein segmentförmiges Werk, das nach rückwärts durch zwei nahezu parallele Mauern abgeschlossen ist. Auf der Seite, wo der tiefe Zwinger nicht leicht einen Sturm zuliess, sind es einfache Mauern, nach vorne aber in dem segmentförmigen Theile ist die Mauer sehr stark und unterhalb mit gewölbten Casematten versehen. Ein spitzbogiger Eingang mit einer Zugbrücke führt in das Innere. Die Zugbrücke ist jetzt verschwunden und der Weg bis an das Thor fortgesetzt. Das Thor, in einfachen Formen, ist aus dem weissen Marmor errichtet, der alle Architekturstücke der Burg bildet. Über dem Eingang befinden sich die Wappen Löw Liczeks von Riesenburg und seiner Gemahlin Esther Seidlitz von Schönfeld und die Jahreszahl 1604. Diese Wappen sind indess erst bei dem Verkaufe der Burg durch Löw eingesetzt; das Vertheidigungswerk selbst ist älter. Es ist obgleich nicht ganz rund und an der Seite nur schwach befestigt, doch nicht anderes als die Barbakane, ein Vorhof oder vorgeschobenes Vertheidigungswerk, das mit dem innern eigentlichen Raum durch ein Thor in Verbindung stand, welche Verbindung aber wenn der Feind das Thor der Barbakane in seiner Gewalt hatte, abgeschnitten werden konnte. Über den untern Casematten befindet sich ein Stockwerk, das mit Schiessscharten versehen ist, um den ankommenden Feind mit kleinen Feuerschlünden empfangen zu können; es befand sich offenbar darüber noch ein zweites vorgekragtes Stockwerk, wahrscheinlich blos aus Holz, ein Wehrgang, der theilweise zwischen den Vorkragungen Öffnungen im Fuss-

boden hatte, um durch siedendes Wasser, Pech etc. den Feind, der die Pforte stürmen wollte, direct von oben zu schädigen. Insbesondere fand dies unmittelbar über dem Thore statt, das der Feind in seine Gewalt zu bekommen suchte, um die Zugbrücke herablassen und so ins Innere eindringen zu können. Wir müssen hier zum Vergleiche auf einen sehr schönen solchen Vorhof aufmerksam machen, den des Florianithores zu Krakau, den wir früher in diesen Blättern schon besprochen haben. Dort, wo das Werk vor dem Stadtthore auf ebener Fläche errichtet wurde, ist es ganz regelmässig und gleichförmig angelegt; hier ist es etwas nach den Terrain modificirt. Es ist nur nach der Vorderseite auf strenge Vertheidigung angelegt; von der Seite, wo die Felswände steil abfallen und sich der Graben befindet, konnte der Feind nicht leicht stürmen; hier genügten also dünne einfache Mauern, an denen ein hölzener Wehrgang angebracht werden konnte. Das Terrain erlaubte es aber auch nicht, den Eingang, so wie man es liebte und wie es in Krakau der Fall ist, an der Seite anzubringen. In diesem Vorhofe konnte sich eine beträchtliche Mannschaft zur Vertheidigung des Thores sammeln. War die Zugbrücke aber gefallen, so konnte noch das Fallgatter, das an keinem Thore fehlte, herabgelassen werden, zermalte einige der Feinde und die schon eingedrungenen waren in einer Falle gefangen. Von dem hölzernen Wehrgang aus, der auf den Mauern entlang lief, konnte die in den obern Geschossen des Eingangbauwerkes befindliche Mannschaft, wenn es nach aussen unmöglich war zu kämpfen, noch nach innen gegen die eingedrungenen Feinde kämpfen, während die untere Mannschaft sich in das Innere zurückzog, und wenn sie sich selbst endlich zurückziehen musste, so warf sie noch zu guter Letzt dem Feinde das gesammte Holzwerk des Wehrganges auf die Köpfe. Nach Innen waren die Casematten so wie der Wehrgang indessen möglichst offen, damit nicht etwa der Feind, der sie in seine Gewalt bekommen, sich darin festsetzen und sie als festes Werk gegen die Burg selbst gebrauchen konnte. Da es nicht möglich war, den Eingang in den Vorhof von der Seite anzubringen, so suchte man mindestens dem Eingangsthore eine andere Richtung als der Axe des zweiten Einganges zu geben, zu dem aus dem Vorhof ein schmaler von Mauern zu beiden Seiten eingeschlossener Gang führte, der gerade die nöthige Breite hatte, dass sich die Mannschaft aus dem Vorhof in Ordnung zurückziehen konnte.

Das zweite Thor befindet sich in einem einfachen quergestellten Bau [1]). Es ist eine marmorne Spitzbogenöffnung, jedoch in Verbindung mit einem antikisirenden horizontalen Gesimse über dem Thore, also den Anfang des XVI. Jahrhunderts kennzeichnend. Auch dieses Thor hatte seine Zugbrücke und ausserdem eine starke mit Blech überzogene und mit Eisen beschlagene Thür, die Spuren heftiger Angriffe zeigt. Hinter dem Querbau befindet sich ein zweiter Vorhof, in welchen jetzt wie im ersten neuere Wirthschaftsgebäude eingebaut sind. Ein kleines Gärtchen befindet sich auf der rechten Seite des Eintretenden und bildet den Zugang zu einem tiefer liegenden Garten. Auf dieser Seite liegt unten im Thale der Wratislav'sche Prachtgarten, der jetzt etwas vernachlässigt ist. Auch der zweite Vorhof verengt sich rückwärts zu einem schmalen Gange, der nach schräger Richtung zu dem dritten mit einer Zugbrücke versehenen Thore führt.

Dieses Thor befindet sich in einem aus der Hauptmauer vorspringenden viereckigen kleinen Thurme, der indessen nach dem Mauerwerk zu schliessen ursprünglich nicht höher war als die Mauer selbst, die im Innern des Hofes etwa fünf Klafter, nach aussen aber durch den tiefen Abfall des Grabens eine viel bedeutendere Höhe hat. Der hölzerne Wehrgang, der sich auf der Mauer befand, lief auch ausgekragt rings um diesen Thurm herum, wie noch aus den vorfindlichen Balkenansätzen zu ersehen ist.

Durch dieses Thor tritt man in den innern Burghof, der die Form eines etwas unregelmässigen, an der Spitze beim Eingang abgeschnitten Dreieckes hat und rings von einer Mauer umgeben ist, die als Krönung einen hölzernen Wehrgang hatte und vor dem sich der tiefe Wallgraben (Zwinger) am Felsabhange befindet, der vorn durch eine Mauer abgeschlossen ist, vor welcher wiederum der Berg ziemlich steil abfällt. Die beiden Enden des Dreieckes der Mauer sind durch runde Thürme eingenommen [1]), die im Schluss des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts noch im Gebrauch waren und bei Städte-Befestigungen damals gerade den Bastionen an den Ecken wichen. Beim Burgbau war für Bastionen in der Regel kein Platz, so auch hier und man behielt um so mehr die runden Thürme bei, als man in dem obern Geschosse derselben Kanonen aufstellen konnte und somit auch die benachbarten Höhen besser in der Gewalt hatte, denn die Thalsohle lag doch in der Regel nicht im Bereich der Kanonen, da sie zu nahe vor und zu tief unter den Batterien stand. Überhaupt hatte der Burgenbau den Kanonen gegenüber ein schweres Feld und musste darum auch seine Bedeutung nach und nach verlieren. Die Burgen waren im Allgemeinen nicht für den grossen Krieg geschaffen; sie dienten als Schutz des Bewohners und seiner Habe in der kleinen Fehde, und wenn auch in der Anlage verschiedener Burggruppen der Grundgedanke gemeinsamer Wirkung zu einer Landesvertheidigung lag, so musste es eine grosse Zahl solcher

1) Im Besitze des gegenwärtigen Herrn Grafen Mittrovsky in Brünn befindet sich ein Bild aus dem vorigen Jahrhundert, das eine ziemlich genau gezeichnete grosse Ansicht der Burg in ihrem damaligen Zustande gibt. Unsere Taf. VIII gibt eine verkleinerte Ansicht der Burg nach diesem Bilde. Darauf ist über diesem Thore ein viereckiger Thurm zu sehen, der oben ein hölzernes vorgekragtes Stockwerk hat und mit einem steilen Helme bekrönt ist.

1) Der Thurm an der einen Ecke, der auf Taf. VIII im Vordergrunde in der Mitte steht, ist auf dem alten Bilde viereckig gezeichnet und hat einen runden Wehrgang, wie wir dies auf der Zeichnung wiedergegeben haben.

Burgen sein (wie denn eine grosse Zahl deutscher Burgen an der Strasse nach Italien auf italienischem Sprachgebiete standen, so wie die Burggruppen an der lothringischen Grenze, wie die an der Donau und am Rhein). Übrigens waren auch alle diese Burgen doch nur mehr Warten als eigentliche Festungen, die das Vordringen eines Heeres hätten aufhalten sollen, ein Zweck, den sie nur an engen Pässen erfüllen konnten. Mehr konnten sie zur Sicherung eines Strassenzuges dienen, der den freien Durchzug eines befreundeten Heeres aufrecht erhalten sollte, so wie zur Niederhaltung einer nicht ergebenen Bevölkerung, ferner zum Schutze der Umgegend als Zuflucht etc. Die Burgen waren alle so angelegt, dass sie schwer zugänglich waren; eine grosse feindliche Armee, die sich davor lagerte, hätte also keinen Zweck gehabt. Sie wurden stets nur durch Überrumpelung genommen, oder durch lange Einschliessung ausgehungert. Selten wurden die Burgen in Sturm erobert, noch seltener förmlich belagert und beschossen, bis die Erfindung und noch mehr die Ausbreitung der Feuerwaffen eine regelmässige Beschiessung ermöglichte und somit die Burgen alle unhaltbar machte. Wenn nun trotzdem der Burgenbau in Deutschland erst mit dem 30jährigen Kriege seine Bedeutung vollständig verlor, so muss man dies dem Festhalten am altem Herkommen zuschreiben, von dem man so lange nicht abging, bis die Erfahrung die gänzliche Bedeutungslosigkeit dargelegt hatte. Es ging eben so wie mit der Befestigung der Städte, die auch erst durch den 30jährigen Krieg ihre Bedeutung einbüsste. Der 30jährige Krieg hat die festen Burgen und Städte gebrochen.

Bei denen aber, die übrig geblieben sind, lag ihre Rettung sicher nur in dem geringen Ernst der Belagerung oder in der geringen Bedeutung, die es nicht nöthig machte die genügenden Streitkräfte daran zu concentriren.

In der That haben nur wenige Burgen so wie Pernstein einem späteren Feinde wiederstanden und sind daher auch fast ohne Ausnahme zerstört.

Die Anlage der Burgen war daher im Allgemeinen so eingerichtet, dass ein Sturm möglichst erschwert wurde, man legte daher nur wenige enge Zufahrtswege zur Burg an, die auf möglichst schroffer Anhöhe stand, und der Zugang, der sich schon des Aufsteigens wegen mehrmals winden musste, war stets durch stellenweise aufgerichtete Werke, so wie durch die Mauern und Thürme der Burg selbst, an denen er vorüber führte, im Schach gehalten. Ausser den Zugängen aber waren die Mauern möglichst hoch, zudem folgten sie stets den Unregelmässigkeiten des Terrains in einer Weise, dass die Anlegung von Leitern, das Führen des Sturmbocks und die Annäherung von Rollthürmen unmöglich war.

Ausserdem haben wir uns die Berge, auf deren Spitze sich die Burgen erhoben, ganz kahl zu denken. Der schöne Laubschmuck, der jetzt die Ruinen umgibt, ist erst später gewachsen, als die Bedeutung der Burg verloren war. Zur Zeit der Erbauung fand man es nicht nöthig Schlupfwinkel für die Feinde unmittelbar an der Burg anzulegen. Die Ansicht von Pernstein, die auf Taf. VIII wiedergegeben ist, zeigt die Burg vollkommen kahl.

Gegen eine Überrumpelung dienten aber die zur Fernsicht eingerichteten Thürme und stete Wachsamkeit. Eine alte Wiener Handschrift des XV. Jahrhunderts, die Krieg von Hoehfelden im Auszuge mittheilt, gibt einige sehr merkwürdige Vorschriften über die Bewachung der Burgen gegen plötzliche Überrumpelungen. Man soll auch wachsame Hunde in dem Zwinger herumlaufen lassen und Wächter darüber bestellen, man soll auch gegen das schnelle Vorgehen Lamisen (Fussangeln) legen, so wie den Zwinger durch einen Zaun an seinem äussern Fusse gegen das schnelle Anlegen der Leitern schützen. Die Thore sollen doppelt (zweiflüglich) sein, in einem Theile ein Gesichtsloch, im andern ein Schlupfthürlein. Innen am Thore soll ein Vorrath von Spiessen, Kolben und anderen Waffen in Bereitschaft gehalten werden. Vor dem Thore soll ein Hof mit einer Mauer eingefangen sein, dadurch ein vergittertes Thor, durch das man sehen mag, darüber ein Stand zum hinaussehen. Alle Thorflügel sind aussen stark mit Eisen zu beschlagen und innen mit starken Schlössern zu versehen. Jeden Morgen vor Öffnung der Thore soll man vom Thorhause und von der Mauer aus nachsehen, ob Jemand sich heimlich in der Nähe aufhalte. Sieht man Niemand, so soll der Thorwart des äussern Thores zum Schlupfthürlein auslaufen und aussen genau nachsehen.

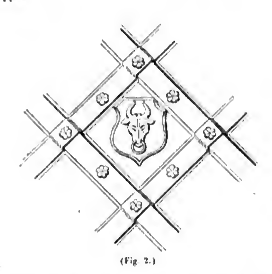
Seine Meldung geht an den Wächter des innern Thores und von da weiter. Die Stelle des an jedem Morgen abgelösten Nachtwächters nimmt der Tagewächter ein. Er hat ein Horn, um die Gesellen und auch die armen Leute, die sich aussen auf dem Felde befinden, vor Überfällen zu warnen. Hat die Burg einen Graben mit einer Brücke, auch einen Zwinger mit ausgeschossenen (flankirenden) Thürmen, so soll man jeden Morgen, ehe man die Zugbrücke niederlässt und das äussere Thor öffnet, vom Zwinger und seinen Thürmen aus nachsehen, ob sich Niemand unter der Brücke und hinter den Thürmen versteckt habe. Ist ein Wald in der Nähe, so muss er alle Morgen zu Ross und zu Fuss und mit Hunden durchsucht werden. Wenn man Jemanden in das innere Thor einlassen will, so muss vorerst das äussere hinter ihm zugesperrt sein. Dessgleichen wenn man jemand durch das äussere Thor hinaus lassen will, so soll man dass innere Thor hinter ihm zuschliessen und nicht offen lassen, so lange das äussere geöffnet ist.

Diese Vorschriften zeigen, dass man Überfälle fürchtete, die in der unruhigen Zeit sehr leicht möglich waren und die auch Maxmilians Landfriede nicht ganz beseitigt hatte. Die Burgen waren also hauptsächlich zum Schutze ihrer Besitzer erbaut, so wie um die umliegende Gegend gegen raubsüchtige Nachbarn bewahren zu können, daher

auch grössere Klöster und reiche Adelige stets mehrere Burgen auf ihren verschiedenen Gütern besassen.

So war auch das Schloss Pernstein noch am Ende des XV. Jahrhunderts Hauptsitz der Familie und als solches, als es neu gebaut wurde von der Familie bestimmt. Daher die starke Wehr, die in dem tiefen Graben, in der doppelten Mauer, von denen die rückwärtige hoch und oben mit hölzernem Umgang versehen war, in den Thürmen an den Ecken so wie in der vielfachen Erschwerung des Zuganges sich ausspricht. Als letzte Zuflucht war natürlich das eigentliche Wohnhaus, der Palas, auch auf Vertheidigung eingerichtet und ausserdem in dem grossen Hauptthurme ein letzter fester Punkt gegeben. Das Haus, das sich auf einem die Plattform des Hofes überragenden Granitfelsen isolirt mitten im Hofe erhebt, der dasselbe rings umgibt, sollte aber nicht blos Festung sein, es sollte auch die Wohnräume der Familie und eines grossen Hofgesindes umfassen, und deren Ansprüche waren zu Ende des XV. Jahrhunderts keineswegs bescheiden. So ist auch das Haus selbst von bedeutender Grösse. Es ist wie der Grundriss zeigt, von unregelmässiger Gestalt, wie es der Felsen eben mit sich brachte; aber es hat seiner grössern Ausdehnung nach ungefähr 33 Klafter, also nahezu 200 Fuss, während es der Breite nach 100 Fuss hat. Auf der einen Seite, wo sich der Hof sehr verengt, führt eine Durchfahrt unter dem Hause selbst durch, um nach allen Seiten hin die Verbindung des Hofes ringsum offen zu lassen. In der Durchfahrt selbst treten die Felsen zu Tage und auch ausserhalb sieht man überall wie das Mauerwerk unmittelbar auf dem natürlichen Felsen aufgesetzt ist. Man gelangt zum Eingang über eine sehr hohe, an der einen Seite der Mauer in verschiedenen Absätzen hinaufführende Treppe, die oben eine Plattform vor dem Eingang bildet, der in reicher gothischer Architectur mit einem Wimperg bekrönt ist, aber noch einmal durch eine Zugbrücke abgeschlossen war. Unmittelbar neben dem Eingang tritt ein ganz massiv aus grossen starken Marmorplatten zusammengesetztes Wachthaus mit kleinen vergitterten Fenstern heraus, von dem aus man die Eintretenden genau mustern, und wo auch kleiner Waffenvorrath aufbewahrt werden konnte. Wie alle Zugbrücken des Schlosses, so ist auch diese letzte beseitigt, das Wachthäuschen mit seinen kleinen eben nur als Gesichtsloch und Flintenschiessscharte passenden Fensterchen ist auf der beiliegenden Tafel IX zu sehen. Ein steiles Pultdach, das sich an die senkrechte Mauer des Hauses anlehnt und das nach vorne mit einem Ziergiebel versehen ist, bedeckt das Wachtstübchen. Der Flügel des Thurmes selbst ist stark mit Blech beschlagen, das mit diagonal gekreuzten Bändern festgehalten wird und durch heraldische Wappenschilder geziert ist (Fig. 2).

Die Zier-Architectur der Eingangspforte ist aus Marmor gemeisselt, das Verhältniss ist jedoch nicht hübsch, da sich die Wimperge der Anordnung der Zugbrücke fügen mussten. Im Bogenfeld befindet sich das Pernstein'sche Wappen.



(Fig. 2.)

Innerhalb der Pforte tritt man über mehrere Stufen in eine untere Halle, neben der sich beiderseits die grossen Keller des Schlosses befinden. Diese Halle ist mit einem sehr hübschen Zellengewölbe in der Art abgeschlossen, wie solche der Anfang des XVI. Jahrh. manche kennt (im Rathhause zu Jüterbog, im Collegium Jagellonicum zu Krakau, S. Gotthardskirche in Brandenburg). Aus dieser Halle, die mit ihrer Treppe äusserst malerisch angeordnet ist, tritt man über eine grosse bequeme, in mehrere Arme gewundene Treppe empor zur Halle des ersten Stockes, die ein geräumiger Tummelplatz des Schlossgesindes war, wie die untere mit einem tiefen als Fenster dienenden Erker versehen ist, und an die einerseits der grosse Saal anstösst, ein Saal von sehr bedeutender Dimension, an dessen einer Seite eine Anzahl von grossen Erkern Licht ins Innere gibt, während andere Erker kleine geschlossene Gemächer bilden. Die auf unserem Bilde Taf. VII am rechten Ende sichtbaren Erker gehören diesem Saale an; das Hauptlicht erhält derselbe durch eine an der Stirnseite befindliche grosse Fenstergruppe. Es dürfte von geringem Interesse sein, die unregelmässige Vertheilung der vielen Gemächer, Zimmer und Säle des Gebäudes weiter zu verfolgen, deren etwa 40 in bewohnbaren Stand sind, von denen die meisten unter der Herrschaft des Rococo ihre Wandmalereien und Stuckarbeiten und ähnliches erhalten haben, ohne das indess irgend etwas in seiner Art besonders Werthvolles dabei zu sehen wäre. Ein einziges kleines Gemach ist noch ganz in der Weise des Mittelalters erhalten, mit Kreuzgewölben mit Diagonalrippen, tiefen Fensternischen mit steinernen Sitzen, in anderen sind wenigstens noch die alten Gewölbe erhalten oder man kann die alte Anordnung ersehen. Sicher bestand ehedem auch eine Capelle im Innern des Schlosses, was um so mehr anzunehmen ist, als sich im Hofe nirgends Spuren eines ehemaligen selbstständigen Capellenbaues bemerken lassen, denn die jetzige

Schlosskirche, die sich an die Mauer und den Thurm der einen Ecke des Hofes anschliesst, ist nicht älter als der ganze Gebäudetract, worin sich die Beamtenwohnungen und Amtskanzleien befinden, dessen Theil diese Capelle bildet. Wahrscheinlich wurde die alte Capelle im XVIII. Jahrh., als die eben genannte neue errichtet wurde, aus dem Innern entfernt; sie dürfte sich wohl in der Nähe des Einganges und des grossen Flures im 1. Stock oder auch im 2. Stock befunden haben, und ganz sicher diente einer der verschiedenen Erker daselbst als Altarraum der Capelle. Das Äussere des Haupthaues gewährt einen sehr malerischen Anblick; die unregelmässige Grundform des Felsens hatte eine Menge Vor- und Rücksprünge mit sich gebracht, die noch mehr durch die Bauweise der Alten hervortraten, indem diese bekanntlich nicht gerade sehr viel auf Symmeterie der Anlage sahen, sondern einen Raum neben den andern anlegten wie das Bedürfniss dies mit sich brachte. Hauptsächlich aber sind es die vielen Erker, die so wesentlich zu seiner malerischen Erscheinung beitragen.



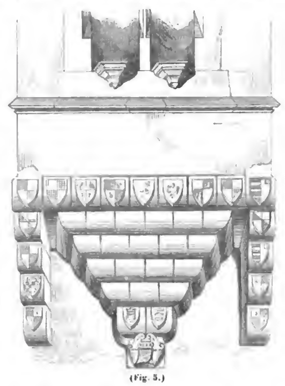
Einige hübsch profilirte marmorne Thüreinfassungen sind da und dort im Innern noch erhalten, die theils gothisch sind, theils der Frührenaissance angehören und von denen in Fig. 3 und 4 Beispiele gegeben sind.

Sie sind meist rechteckig, ruhen auf grossen Consolen, die aus mehreren Steinen gebildet sind, welche im einfachen Profil über einander vortreten. Der schon Anfangs erwähnte Eingang mit seinem in Eselsrücken-linie geschwungenem Wimperg, so wie das kleine Wachthäuschen daneben und der grosse auf der Ansicht sichtbare Erker, gehören zu den wenigen Theilen, die eine weitere architektonische Formengebung zeigen. Dieser Erker zeichnet sich besonders durch seinen Untersatz aus, der mit einer grossen Zahl Wappenschilde versehen ist, die alle Spuren ehemaliger Bemalung zeigen (Fig. 5). Die Fenster haben die verschiedenartigste Form und Grösse. Meist ist jedoch die im Profanbau des Mittelalters so beliebte horizontale Überdeckung angeordnet und Steinkreuze zur Theilung grösserer Fenster in kleinere Abtheilungen treten auf. Fig. 6 gibt ein Beispiel eines solchen Fensters. Eben so sehr als durch die Erker gewinnt aber der Reiz der äussern Erscheinung durch die Reste des Wehrganges, der den ganzen mehrere Stock hohen Bau ehemals umgab und der noch auf dem alten Bilde sichtbar ist, das sich in Brünn im Besitze des Herrn Grafen Mittrowsky befindet, worauf eine Ansicht der ganzen Burg in dem Zustande gegeben ist, wie sie sich noch im vorigen Jahrhundert befand, wo sie in der ganzen Erscheinung des Äusseren noch vollständig unberührt so erscheint wie sie das Mittelalter erbaut hatte, während jetzt doch mancherlei kleinere und grössere Veränderungen zu sehen sind und einige Theile ganz verschwunden sind. Zu diesen gehört eben der Wehrgang, der ehemals das ganze Gebäude umzog, und aus dem sich

(Fig. 3.)

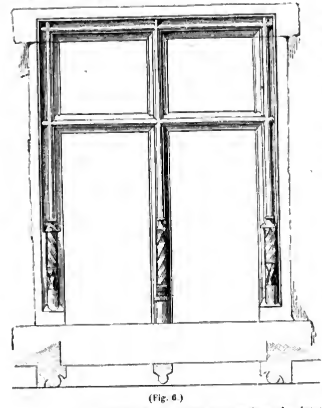


(Fig. 4.)



(Fig. 5.)

nur die Dächer mit einigen Giebeln höher heraushoben, während alle Theile von dem hohen Mittelthurm, dem Barbarathurm, überragt werden.



(Fig. 6.)

Isolirt vom Hauptgebäude steht der Donjon, der jetzt noch als der älteste Theil zu betrachten ist, und wohl noch aus dem XIII. Jahrhundert herrührt, vielleicht noch älter ist. Ein eingemauertes Relief ohne näheres Interesse zeigt in seinen rohen figuralischen Formen jedenfalls auf die romanische Kunstperiode zurück. Der Thurm hat keinen eigenen Eingang; wie an allen Burgen der älteren Periode, war er wohl, ehe sich der glänzende Palast neben ihm erhob, nur in seinen höheren Stockwerken durch eine Leiter zugänglich, während er später, als sich der neue Bau daneben erhob, durch eine Brücke mit den oberen Geschossen desselben verbunden wurde. Man baute jedoch auch diesen Thurm um, und eine grosse Zahl Erker, durch mehrere Stockwerke durchgehend, auf den Ecken wie auf der Mitte jeder Seite, gaben ihm ein eben so phantastisches Aussehen als der Hauptbau es hat. In seinem Innern ist besonders im obern Stockwerke ein interessantes Gemach, das eine unregelmässige, polygone Grundlage hat, an jeder Seite des Polygons durch ein in tiefer Erkernische stehendes Fenster beleuchtet wird. Die Grundform dieses Gemaches lässt übrigens kaum die viereckige Grundlage des Thurmes mehr erkennen, so sehr ist sie durch die angefügten Erkerbauten verdeckt.

Das erwähnte alte Bild zeigt den Thurm sammt seinen vorgekragten Erkern noch von einem vorgekragten Wehrgange umgeben und somit noch um ein Stockwerk höher als jetzt, so wie von einer steilen Spitze bekrönt.

Jetzt hat er eine Endigung, die vollkommen unsinnig ist. Das schöne Schloss unterliegt nämlich gegenwärtig einer Restauration, die wie es scheint von einem Architekten geleitet wird, der keine Ahnung hat von der Formbildung des Mittelalters, und dem sicher die bürgerliche und Kriegsbaukunst des Mittelalters vollkommen unbekannt sind. Die Art, wie der ehemals so schöne Thurm, von dessen alter Gestalt noch die Zeichnung vorhanden ist, durch eine Plattform und einige mit Giebeldächern bedeckte Schilderhauserker abgeschlossen ist, beweisen dies eben so vollkommen wie die Gypsrippen, die an das Gewölbe des erwähnten interessanten Gemaches im Donjon angeklebt sind, die Gypsrippen im ehemaligen Bibliotheksaal (Fechtsaal) und Anderes. Es ist in der That zu bedauern, dass eines der schönsten Denkmäler seiner Art, welches der Kaiserstaat besitzt, durch Unkenntniss so sehr seines künstlerischen Werthes beraubt wird, es ist aber auch ein bedauerliches Zeichen, wie wenig die archäologische Forschung, die doch in letzteren Jahren in Österreich so grossen Aufschwung genommen, eigentlich genützt hat.

Wenn man sieht, mit welchem Verständnisse in Frankreich und England die alten Burgenbauten restaurirt wurden, wenn man auch nur die Fortschritte sieht, die am Rhein nicht blos auf kirchlichem Gebiete, sondern auch auf dem der bürgerlichen und Kriegsbaukunst in der Anwendung der mittelalterlichen Bauweise gemacht wurden, so macht es in der That einen beschämenden Eindruck zu sehen, dass im Kaiserstaate solch elende Verhallhornungen historischer wichtiger Monumente noch möglich sind. Da Verfasser dieser Zeilen nicht das Glück persönlicher Bekanntschaft mit dem Besitzer dieses kostbaren Denkmales der Vorzeit hat, so fühlt er sich um so mehr gedrungen, auf diesem Wege denselben darauf aufmerksam zu machen, wie wenig derjenige, dessen Händen er das Kleinod anvertraut hat, dessen Werth kennt und wie wenig derselbe dem in ihn gesetzten ehrenden Vertrauen entspricht. Verfasser will hiemit dem ihm vollkommen unbekannten Architekten, der vielleicht in anderer Sphäre sehr tüchtig sein kann, durchaus nicht persönlich nahetreten, nur das Eine ist nicht zu läugnen, dass er auf dem Gebiete gar keine Studien gemacht hat, auf dem er sich hier bewegen soll.

Der ausgesprochene strenge Tadel erscheint jedoch durch die Bedeutung des Denkmales begründet, wie es auch die Pflicht der Dankbarkeit gegen den Besitzer zu erfordern scheint, denselben darauf aufmerksam zu machen, dass hier sein Vertrauen getäuscht und sein Kleinod entwerthet werde. Dank aber sind wir dem Besitzer nicht blos für das hohe Interesse schuldig, das er dem Denkmale selbst zuwendet und das er durch die Restauration bekundet, sondern auch für die Förderung, die er der kurzen vorliegenden Studie dadurch zu Theil werden liess, dass er das in seinem

Besitz befindliche Bild auf einige Zeit der k. k. Central-Commission überliess, sowie für die Geneigtheit, mit der er dem Zeichner, welcher gegenwärtige Studie illustrirt hat, die Anfertigung der Aufnahme gestattet und in jeder Weise erleichtert hat.

Durch die Überlassung des Bildes ist es dem Verfasser möglich gewesen, ausser der in Taf. VIII gegebenen Ansicht des gegenwärtigen Zustandes eine Ansicht des ganzen Schlosses in dem früheren Zustande zu geben, auf der der Wehrgang am Hauptgebäude mit seinen kleinen Warten, die ehemalige Krönung des Hauptthurmes, sowie der Eckthurm, an dessen Stelle jetzt die Capelle steht und der ganze Gebäudetract zwischen ihm und dem Donjon zu ersehen ist, der jetzt durch moderne Wirthschaftsgebäude ersetzt ist. Aus dieser Ansicht ist ferner der hölzerne Wehrgang an der erwähnten Barbakane zu ersehen, sowie ein Thurm, der sich über dem zweiten Eingang erhob.

Die Ansicht zeigte ferner die Vorburg mit der Bastion sowie ein längeres Blockhaus an der einen Seite dieser Vorburg. Auch geht aus den beiden hervor, dass der Berg, auf dem sich das Schloss erhebt, der jetzt dicht mit Wald bewachsen ist, ehemals kahl war, wie dies die Vorsicht gebot, um nicht einem Feinde unmittelbar vor der Mauer ein Versteck zu bieten.

Zu bemerken ist noch, dass die Barbakane, wie sie auf dem Bilde sich zeigt, nicht ganz der Anlage in Wirklichkeit entspricht, indem sie segmentförmig gegen vorn ist, und ohne die langen Seitenflügel, die auf dem Bilde sichtbar sind, blos durch die dünnen seitlichen Abschlussmauern des Vorhofes gebildet werden, auf denen sich, wie hier zu ersehen, ein Wehrgang befand.

Dacien in den antiken Münzen.

Von M. J. Ackner.

(Fortsetzung.)

XIII.

Antonius Gordianus III.

Den sehr jungen Gordian, den dritten dieses Namens und Enkel des älteren Gordianus Africanus, ernannte das Kriegsvolk zum Cäsar, während der Senat zwei Kaiser, den Pupien und Balbin, bestimmte. Diese wurden bald umgebracht, und der Thron dem vom Senate ebenso hochgeschätzten, als von den Armeen ungemein geliebten Jünglinge Gordian aufbehalten. Doch fiel dieser allgemein geehrte junge Kaiser, welcher nur vier Jahre mit Hülfe seines weisen Schwiegervaters Misitheus so löblich regierte, durch Hinterlist des Gardegeneralen Philippus, eines Arabers, der sich nach ihm auf den römischen Thron schwang.

V. C. 993. P. C. 240.

TR. P. III. COS. DES. II. P. M. P. P. PIVS. FELIX.

Sabino II., Venusto Cos.

Es ist wahrscheinlich, dass Gordian in diesem Jahre das bis dahin unbedeutende Viminatium, wegen seiner bequemen Lage an der Donau, vergrösserte, befestigte und mit römischen Colonisten bevölkerte, welche Vorsicht und Vorkehrungen wegen der häufigen Einfälle der angrenzenden Barbaren und feindlichen Völker nöthig waren. Eine Münze Gordians, welche hier zu Viminatium, in Ober-Mösien — dem jetzigen Ram in Serbien — mit der gewöhnlichen Zahl der Jahre von I—IIII geschlagen wurde, findet sich sehr häufig in Siebenbürgen.

1. IMP. CAES. M. ANT. GORDIANVS. AVG. Gordians Haupt mit dem Lorbeerkranz.

P. M. S. COL. VIM (Provinciae Moesiae Superioris Colonia Viminacium) AN. I—IIII. Ein weiblicher Genius hält in der rechten Hand eine Fahne mit aufgeschriebener Zahl VII, zu den Füssen steht rechts ein Stier, links ein Löwe, zu unterst: AN. IIII. Æ. 1.

Merkwürdig ist ausserdem in unserem alten Dacien der Fund goldener gordianischer Münzen, die jedoch in Hinsicht der Sculptur, des Typus und der Art der Buchstaben und Aufschrift von einer rohen Hand und einem sehr niederen Grad der plastischen Kunst zeigen. Ungewöhnlich und auffallend ist dabei Gordians Haupt mit der Strahlenkrone, wie es sonst auf Goldmünzen nicht vorkommt, und auch das Gewicht derselben, das weder unter diesen Münzen selbst, noch mit dem Gewichte der Goldmünzen jener Zeit übereinstimmt. Der Umstand scheint zu beweisen, dass dieses Geld kaum in einer römischen Provinz, viel weniger in Rom geschlagen worden ist, sondern wahrscheinlich von irgend einem angrenzenden nichtrömischen Volke, das weder Rücksicht auf die Gesetze des Schönen nahm, noch die Regeln des römischen Münzwesens kannte und zu beobachten im Stande war. Man weiss, dass die Gothen um Caracalla's Zeit die römischen Provinzen überfielen [1]), dass die Carpen, während der kurzen Regierung Balbins und Pupiens, gegen die Mösier kämpften, die Scythen das an der Istermündung gelegene Istrus [2]) zerstörten [3]); und dass auf seinem Feldzuge durch Thracien nach dem Oriente selbst Gordian mit den Alanen kämpfte [4]). Möglich, dass diesen Völkern damals, nothgedrungen durch

[1]) Spartian Caracall. c. 10.

[2]) Istrus am Ausflusse des Ister in den Pontus Euxinus, nach Strabo und Scymnus eine Colonie der Milesier. Nach Ammian soll es eine blühende, reiche Handelsstadt gewesen sein. Die silbernen Münzen von dort gehören nicht zu den Seltenheiten in Siebenbürgen. Man findet dieselben mit dem Epigraph auf der Vorderseite: ΙΣΤΡΙΑ oder ΙΣΤΡΙΗ, gewöhnlich mit zwei jugendlichen Köpfen, deren einer aufwärts, der andere abwärts gekehrt erscheinen. Auf der Rückseite steht ein Adler, der einen Fisch verzehrt.

[3]) Capitolin. c. 16.

[4]) ——————— 26. 34.

eingegangene Friedensverträge, in Mösien und Dacien Ländereien überlassen wurden, welches späterhin öfter geschah [1]), und dass dieselben, einigen Beweis von Ergebenheit an Tag legend, den mit der Strahlenkrone gekrönten Kaiserkopf auf ihren Goldstücken prägten. Diese Vermuthung wird dadurch unterstützt und beinahe zur Gewissheit erhoben, dass diese Art Münze nur in dem alten Dacien, welches jene Völkerstämme unaufhörlich umschwärmten, und vorzüglich in dem Theile, welcher das heutige Siebenbürgen in sich fasst, gefunden wird. Aus diesem Grunde hat das kaiserliche Cabinet in Wien und das Baron Bruckenthal'sche in Hermannstadt an diesen und ähnlichen barbarischen Münzen Überfluss. Die Anschaffung und der Ankauf derselben ist wegen der Nähe der Fundorte bequem und leicht. Dasselbe gilt auch bei einigen weiter unten vorkommenden goldenen Münzen Philipps des Älteren und Sponsians.

Ich entnehme aus Eckhel's Doctrina Numorum Vet. die Beschreibung einer derselben und füge die zur Sache gehörige hier bei.

2. IMP. GORDIANVS PIVS. FELT. AVG. Kopf des Kaisers mit der Strahlenkrone.

MELETRM. PROPVGNATOEN. PR. Der Kriegsgott schreitend, in der Rechten die Lanze, in der Linken das Schild. AV. M. M. Am Gewichte: 6 Drachmen und 10 Gran. Mus. Caes.

3. Eine ähnliche, von 4 Drachmen. Mus. de France.

Die bei uns häufig [2]) vorkommenden, wenig beachteten sogenannten barbarischen Silberstücke gewinnen in neuester Zeit an Bedeutung und Wichtigkeit, indem man sie theilweise einem mächtigen Volke, den Celten, zuschreibt. Nach den Forschungen englischer, französischer und deutscher Archäologen bilden sie nicht mehr nur einen Anhang, sondern eine selbstständige Abtheilung der alten Numismatik. Beherzigung verdient in dieser Hinsicht, was Dr. Heinrich Schreiber in den steiermärkischen Mittheilungen sagt [3]).

XIV.

M. Jul. Philippus. — M. Otacilia Severa. — M. Jul. Philippus, der Jüngere.

V. C. 997, 998. P. Chr. 244, 245.
Peregrino, Aemilio.
Philippo Aug., Junio Titiano Cos.

Im Anfange dieses ersten Jahres, nach der unverdienten Ermordung Gordians, kehrte Philipp — auch der Araber, Arabr nach seinem Geburtsland genannt — von der Armee und vom Senate zum Regenten erhoben, aus Persien nach Rom zurück. Zuvor noch ernannte er seinen Sohn Philipp zum Cäsar und schloss mit dem persischen Könige Sapor Friede und zugleich ein Freundschaftsbündniss, welches die auf diese Begebenheit geschlagenen und mit den römischen Annalen genau zusammenstimmenden Münzen hinlänglich darthun [1]).

Im zweiten angesetzten Jahre begann der Krieg mit den Carpen, einem scythischen oder gothischen Volke, welches die an den Ister angrenzenden römischen Provinzen, am meisten Dacien einem Strome gleich überschwemmte und fortwährend beunruhigte. Diese zwang Philipp in verschiedenen Treffen zum Frieden. Wie lange indessen dieser Feldzug gegen die Carpen gedauert hat, ist nicht ganz bestimmt, er muss jedoch in dieses und die nächstfolgenden zwei Jahre gesetzt werden.

V. C. 999. P. Chr. 246.
TR. P. III. COS. DES. II. P. M. P. P.
Praesente Albino Cos.

Ohne Zweifel dauerte auch in dem Laufe dieses Jahres, wie schon erinnert, die carpische Expedition fort.

---

1) Auch früher schon unter Marc Aurel. Dio Cass.

2) Der Grossprobst Fr. X. Herr von Karlsburg führt in seinen Beitr. zur dac. Geschichte, Hermannstadt 1836, vierzig bei Ober-Gyogy in Siebenbürgen ausgegrabene und selbst gesehene, tellerartige silberne BIATES auf der convexen, mit der aufgehenden Sonne auf der concaven Seite, an. Unlängst sah ich auch selbst dieser Art Münzen ein Säckchen voll, über hundert, unter den Depositen in der Hermannstädter k. k. Landescasse, aus Siebenbürgen eingeliefert.

3) Mittheilungen des historischen Vereines für Steiermark. V. Heft, 1854, S. 66 ff. „Die keltischen Völkerschaften in Illyrien, Mösien, Noricum, Pannonien (Dacien), angeblich von Auswanderern unter Sigoves abstammend, hinterliessen mitunter auf ihren Münzen, die nach dem griechischen Drachmensysteme geprägt sind, in dem Ebenbilde das Andenken an ihre gemeinschaftliche Abkunft. — Leider hat das, auf den sogenannten barbarischen Münzen noch immer ruhende Vorurtheil auch auf die einheimische alte Numismatik der Donauländer nachtheilig eingewirkt. Was daran täglich in Siebenbürgen, Ungarn, Steiermark u. s. w. zu Tage kommt, wandert häufig entweder in die Schmelztiegel oder in das Ausland. So erhielt auch der Verfasser durch Vermittlung eines Münzhändlers in Wien eine ganze Reihe solcher Stücke. Zwar sind die silbernen Tetradrachmen grösstentheils nur wirkliche barbarische Nachbildungen von jenen des macedonischen Königs Philipp und seiner Nachfolger, in deren Sold die Donauvölkerschaften standen, — führen sogar in den Aufschriften ganz oder theilweise deren Namen; — dessenungeachtet verdienen sie jene Vernachlässigung nicht, welche ihnen seither zu Theil geworden."

„Wird das häufige Vorkommen bestimmter Gepräge in einzelnen Gegenden sorgfältig beachtet, so gewährt schon dieses über Aufenthalt und Wanderungen kleiner Völkerschaften Aufschluss. Sind ferner auch die meisten Stücke stumm, so liefern doch wieder viele mehr oder minder deutliche und nachweisbare Namen von Häuptlingen, wie NONNOS, SVICCA, EVOIVRIX, AINOIRIX, BVSV, EUCAIO, ATTA, BIATEC u. s. w., und enthalten dabei manche interessante Beigabe in Kopfschmuck, Waffenstücken, Pflanzentheilen, Verzierungen, Pferden, Rädern, Ringen u. s. w. Aus dem frühern weitberühmten Bergbau sind Typen bemerkbar. Der Verfasser ist überzeugt, dass durch Beachtung und Studium dieser Münzen, wozu öffentliche und Privatsammlungen beitragen mögen, zumal die vorrömische Geschichte Noricums, Pannoniens (und Daciens) an vielseitigen und gründlichen Aufschlüssen gewinnen wird."

Vergl. hiermit auch Arneth's Zwölf röm. Militärdipl. S. 74: „Die Ansichten Eckhel's u. Neumann's und meine schon früher ausgesprochenen und Dr. Heinr. Schreiber's dürften durch nachfolgende Entdeckungen immer mehr bestätigt werden, dass die barbarisch genannten Münzen, die von den Küsten des schwarzen Meeres bis zu denen der Bretagne, von der Elbe bis ans adriatische und mittelländische Meer gefunden werden, von keltischen Fürsten und Völkern herrühren u. s. w."

1) Eckh. 7. 320. 321.

V. C. 1000. P. Chr. 247.
TR. P. IV. COS. II. DES. III. P. M. P. P.
Philippo Aug. patre II., Philippo Aug. filio Cos.

I. Dacisches Epochaljahr.

Der ältere Philipp erklärt im tausendsten Jahre nach Roms Erbauung, seinen Sohn, den jüngeren Philipp zum Mitregenten mit dem zugetheilten Tribunate. Den Sieg und Triumph über Germanen und Carpen haben nachfolgende wegen des näheren Zusammenhanges hier angeführte Münzen uns erhalten:

1. IMP. PHILIPPVS. AVG. Der Kopf des Kaisers mit dem Lorbeerkranz auf den bronzenen erster und zweiter Grösse; mit der Strahlenkrone auf den silbernen.
   VICTORIA CARPICA. Die Siegesgöttin gehend. AR. (Mus. Caes.).
2. CONCORDIA. AVGVSTORVM. Die neben einander gesetzten Häupter Philipps des Vaters mit dem Lorbeerkranz und der Kaiserin Otacilia und gegenüber der belorberte Kopf des Sohnes.

GERM. MAX. CARPICI. MAX., unten III. ET. II. COS. Ein Triumphbogen, über welchem von der einen Seite die Siegesgöttin, von der andern der Kriegsgott in der Luft schweben und den beiden auf den Wagen steigenden Imperatoren die Hand reichen. Am Boden sitzen zwei Gefangene. Æ. M. M. (Mus. Alban.)

Durch diese schönen Münzen wird man belehrt, dass Philipp mit seinem Sohne nicht nur mit den Carpen, sondern auch mit den Germanen den Kampf bestanden und wegen dem Siege über beide Völkerschaften, auch beide, Vater und Sohn, Germanicus Maximus und Carpicus Maximus genannt wurden. Dass die Dacier insbesondere durch die Angriffe und Überfälle der Carpen viel gelitten haben, bestätiget auch ein zu Karlsburg entdeckter Marmor mit einer Inschrift, welche der von den Carpen befreite G. Valerius dem Serapis setzte[1]). Hieraus geht mit ziemlicher Gewissheit hervor — und darin stimmen die meisten gelehrten Forscher überein — dass in diesem Jahre, dem dritten Regierungsjahre Philipps, Dacien von den Feinden gänzlich gereinigt und befreit, auf einige Zeit wieder Ruhe erlangte und nachdem auch seine inneren Angelegenheiten geordnet waren, zugleich mit der tausendjährigen Säcularfeier von der Erbauung der Stadt Roms, seine neue Epochalzeit wie es einige Jahre früher unter Gordian III. mit dem zur römischen Colonie erhobenen Viminacium stattfand, begann und sofort seine Jahre zu zählen anfing, deren Zahlen es auf die in unserem Lande selbst geschlagenen Münzen hinsetzt. Diese bei uns sehr häufig vorkommenden Münzen, die ohne Widerrede in Dacien geprägt wurden, will ich jetzt sämmtlich anführen, und zwar so, wie ich bereits begonnen und wie es die auf denselben kenntliche Reihenfolge der Jahreszahlen mit der ihnen entsprechenden Jahrangabe von der Erbauung Roms und Christi Geburt erfordert, nach einander beschreiben.

[1]) Gruter, p. 85. 9.

Zuerst folgen die Münzen Philipps, seiner Gemahlin Ottacilia und seines Sohnes Philipp und dann noch einige oben bei Gordian bereits erwähnte barbarische Geldstücke, deren Prägung wahrscheinlich auch in diese Zeit fällt.

3. IMP. M. IVL. PHILIPPVS. AVG. Das Brustbild Philipps des ältern mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA DACIA. AN. I. Der Genius Daciens, bedeckt mit dem vaterländischen Hute, welcher der phrygischen Mütze gleicht, zwischen dem Adler und Löwen stehend, in der Rechten das dacische gekrümmte Schwert, in der Linken eine Fahne mit der Aufschrift: D. F (Dacia Felix) haltend. Æ. M. C. und meiner eigenen Sammlung.

4. Dieselbe — und von der Art eine grosse Zahl — mit der Strahlenkrone. Æ. 2. 3.
5. Dieselbe Umschrift des Kopfes, der jedoch mit dem Lorbeer bekränzt ist.

PROVINCIA DACIA. AN. I. Eine aufrecht stehende Frauengestalt mit zweimal geschürztem Kleide, das aber doch herab bis über die Füsse reicht und dem krummen dacischen Säbel, neben einer in den Boden aufgestellten und mit V bezeichneten Fahne, darunter ein Adler mit einem Kranze im Schnabel; in der Linken eine Fahne mit der Aufschrift: XIII, unten ein gegen die Figur schreitender Löwe. Æ. 1. (B. M. und in der eigenen Sammlung.)

6. Eine ähnliche, jedoch mit sitzender weiblicher Figur. Æ. 1. B. M.
7. MARCIA OTACILIA SEVERA. AVG. Das Brustbild der Kaiserin. PROVINCIA (auf der Münze steht PROVICIA) DACIA. AN. I. Der vaterländische Genius zwischen dem Adler und dem Löwen stehend, mit dem gewöhnlichen dacischen Schwerte in der Rechten, in der Linken die Fahne mit D. F. (Dacia Felix) bezeichnet. Æ. 1.
8. M. IVL. PHILIPPVS. CAES. Das Haupt Philipps des jüngern, aber ohne Lorbeerkranz und Krone.
   PROVINCIA DACIA. AN. I. Der Typus ist wie bei der vorhergehenden. Æ. 1.
9. Eine gleiche, doch Æ. 3.
10. Dieselbe Avers.

Die nämliche Aufschrift. Eine stehende weibliche Gestalt mit den auf den Fahnen wie oben eingezeichneten Legionszahlen V. und XIII.

11. Die nämliche Av.

Dieselbe Aufschrift. Eine sitzende weibliche Gestalt mit der Mütze bedeckt und den auf den Fahnen rechts V. und XIII. links eingezeichneten Legionszahlen. Rechts unten steht ein Adler im Schnabel mit dem Kranze, zur Linken der Löwe. Æ. 2. aus meiner Sammlung.

V. C. 1001. P. C. 248.
TR. P. V. COS. III. P. M. P. P.
Philippo Aug. patre III. Philippo Aug. filio II. Cos.

II. Dacisches Epochaljahr.

12. IMP. M. IVL. PHILIPPVS. AVG. Philipps Brustbild. Der Kopf mit dem Lorbeerkranz.
    PROVINCIA. DACIA. AN. II. Der Typus wie Num. 5. Æ. 1. M. B.
13. Eine andere, aber mit der Strahlenkrone. Æ. 3.

14. MARCIA. OTACILIA. SEVERA. AVG. Ihr Brustbild.
Dieselbe Avers. Æ. 1.

15. M. IVL. PHILIPPVS. CAES. Der blosse Kopf des jüngeren Philippus.
Die nämliche Aufschrift. Der Typus wie Num. 1. Æ. 1.

16. Dieselbe Av.
Die gleiche Aufschrift, der Typus wie Num. 5, jedoch sitzt die weibliche Figur oder die Dacia. Æ. 1.

V. C. 1002. P. C. 249.
TR. P. VI. COS. III. P. M. P. P.
Marco Aemilio II., Junio Aquilino Cos.

III. Dacisches Epochaljahr.

17. M. IVL. PHILIPPVS. AVG. Der mit dem Lorbeer bekränzte Kopf des älteren Philipp.
PROVINCIA. DACIA. AN. III. Die Symbolik wie bei Num. 5.

18. M. IVL. PHILIPPVS. AVG. Der Kopf des jüngeren Philippus mit dem Lorbeerkranz.
Dieselbe Avers.

19. PHILIPHVS. PIVS. AVGG. Ein Frauenkopf mit beflügeltem Helme bedeckt.
ENTTLOICKCSS. Ein ruhig stehender Krieger, in der Rechten eine Lanze, in der Linken eine Kugel haltend. Von dieser Art besitzt das kaiserliche Münz- und Antikencabinet zwei goldene Exemplare, von welchen das eine über drei kais. Ducaten, das andere etwas weniger im Gewichte hat.

20. IMP. SPONSIANI. Ein bartloser männlicher Kopf mit der Strahlenkrone.
C. AVG. Eine Säule, worauf eine Statue steht, in der Rechten eine Lanze haltend, am Fussgestell der Säule ragen zwei Kornähren hervor, daneben steht hier ein mit der Toga bekleideter Mann, etwas Unbekanntes haltend, dort ein Augur mit dem Lituus. AV. Mus. Caesar. und Bruck.

Mit den zwei zuletzt angeführten goldenen Münzen hat es die nämliche Bewandtniss wie mit der oben erwähnten gordianischen. Die Vorderseite bei Num. 19 ist übrigens von einer Consularmünze, die Kehrseite von einer Münze Philipps des Jüngern entnommen.

Bei Num. 20 erscheint Alles noch auffallender. Die Geschichte sagt meines Wissens nichts von einem Imperator Sponsianus. Die Sculptur daran zeigt von einem niederen Grade der Kunst; das Gewicht übersteigt um Vieles die gewöhnlichen römischen Kaisermünzen. Inschrift und Typus der Avers sind von den Denaren des C. Minucius Augurinus abgenommen. Aus all diesem muss man schliessen, dass dieses Geld von keinem Römer, der den römischen Thron sich anmasste und die höchste Würde affectirte, herrühre; er hätte sonst auch die Münze nach römischer Art zu prägen affectirt und die gebräuchlichen Typen — wie es bei allen Usurpatoren und Gegenkaisern der Fall ist — nicht jene von Münzen drei Jahrhunderte rückwärts aus den Zeiten der römischen Republik geborgt. Bemerkenswerth ist es, dass, wie schon gesagt, diese und ähnliche Münzen nur so weit gefunden werden, wie weit das alte Dacien sich erstreckt, daher man sie vergeblich in fremden Museen sucht; blos in den Münzsammlungen des österreichischen Kaiserstaates, namentlich in Wien und Hermannstadt wird man sie sehen.

XV.

Trajanus Decius. — Herennia Etruscilla. — Herennius Etruscus.

Auf welche Art Decius, aus Bubalien, einem sirmischen Flecken in Niederungarn, herstammend, zu der glänzenden Höhe sich emporschwang, ist nicht bekannt. Wohl mochte er wie gewöhnlich im Kriegsdienste sich ausgezeichnet und dadurch des vorigen Kaisers Gunst und Zutrauen in solchem Grade gewonnen haben, dass ihn die Wahl, den vom Marinus in Mösien, Pannonien und vielleicht auch in Dacien erregten Aufruhr der Legionen zu dämpfen, vor allen andern traf. Aber bei seinem Erscheinen im Angesichte der Armee ward er selbst zum Imperator ausgerufen und bei Verona, wo die Heere Philipps und Decius sich begegneten, geschah der entscheidende Schlag der vergeltenden Nemesis.

V. C. 1002. P. C. 249.
TR. P. COS. DES. II. P. M. P. P.
M. Aemiliano II., Junio Aquilino Cos. [1])

III. Dacisches Jahr.

Nach der Besiegung Philipps zu Anfang des Herbstmonates bei Verona behauptete sich Decius als Kaiser, ernannte seinen Sohn Herennius Etruscus zum Cäsar und sendete ihn sogleich nach dem von den Gothen hart bedrängten Illyrien voraus, folgte bald nach, erfocht die glänzendsten Siege über die Feinde, beschützte gegen Unfälle oder befreite von den unaufhörlichen Überschwemmungen dieser zahlreichen mächtigen Völker die Donauprovinzen, unter welchen Dacien mitbegriffen war, und erwarb sich überhaupt grossen Ruhm. Dacien nennt ihn seinen Erretter, Wiederhersteller und Beglücker, welches Inschriften auf Marmortafeln und weiter unten angegebenen Münzprägen mit DACIA, DACIA CAPTA, PROVINCIA DACIA, DACIA FELIX beweisen. Eine Inschrift gibt Seivert [2]). Die Ursache dieser ausserordentlichen Zuneigung und Vorliebe des Decius für diese Provinzen Illyrien, Ober- und Unterpannonien und Dacien und die in denselben befindlichen Legionen ist gar nicht verborgen. Von ihnen ward er zuerst zum Kaiser proclamirt und ihrer Anhänglichkeit und Tapferkeit hatte er den Sieg über Philipp zu verdanken. Ihnen brachte er jetzt die grössten Opfer der Dankbarkeit. Für sie wagte und gab er Leben und Thron — freilich nicht ohne Verdacht der Verrätherei des Trebonius Gallus.

[1]) Auf dacischen Inschriftsteinen kommen dazu noch die Namen: Marcus Cneus, Messius Quintus, dessgleichen auch auf Münzen, wie weiter unten zu sehen ist.

[2]) Seiverti inscr. Nr. XXXVII.

Er und Herennius fielen in Thracien bei Abricium im Treffen gegen die Gothen [1]).

Die unter Philipp begonnene dacische Jahresrechnung wird unter Decius fortgesetzt. Und da das dritte Epochaljahr auf den dacischen Colonialmünzen Philipps noch unbeendigt blieb, so erscheint dasselbe Jahr auf dem in unserem Vaterlande geprägten römischen Gelde auch während der Regierung des Decius wieder. Dasselbe ist in der Folge der Fall wieder mit dem V. dacischen Jahre, dem letzten des Decius und dem ersten des Trebonius Gallus. Daher denn von beiden viele mit V. bezeichnete Münzen vorkommen.

1. IMP. TRAIANVS. DECIVS. AVG. Das Bild des Kaisers mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA DACIA. AN. III. Der aufrecht stehende vaterländische Genius mit dem sichelförmigen dacischen Säbel, neben einer in den Boden gesetzten und mit der römischen Zahl V. bezeichneten Kriegsfahne und darunter mit einem Adler, in der Linken eine Fahne mit der Ziffer XIII. Unten ein Löwe. Æ. 1.

V. C. 1003. P. C. 250.
TR. P. COS. II. DES. III. P. M. P. P.
Decio Aug. II., Annio Grato Cos.

IV. Dacisches Jahr.

Die kriegerischen Unternehmungen gegen die Gothen werden fortgesetzt. Bestimmte Münzen für dieses, ausser denen im Lande selbst geprägten fehlen.

2. IMP. TRAIANVS DECIOS. (statt DECIVS). Das Haupt mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA DACIA AN. IIII. Typus wie bei Num. 1. Æ. 1.

3. Q. HER. ETR. DEC. CAES. Der Kopf ohne Lorbeer und Strahlenkrone.

PROVINCIA DACIA. AN. IIII. Ein Genius im vaterländischen Schmucke, stehend, in der Rechten die Fahne mit V., in der Linken eine Fahne mit XIII. bezeichnet. Hier der Löwe, dort der Adler einen Lorbeerkranz im Schnabel haltend. Æ. 2. Bandur. num.

V. C. 1004. P. C. 251.
TR. P. III. COS. III. P. M. P. P.
Decio Aug. III. Q. HERENNIO ETRVSCO Caes. Cos.

V. Dacisches Jahr.

Die oben angeführte Inschrift mit dem zweiten Tribunate und zweiten Consulate entspricht diesem Jahre.

Die in Dacien geschlagenen und dem angesetzten Jahre correspondirenden Münzen des Decius, seiner Gemahlin Etruscilla und seines Sohnes Herennius Etruscus will ich zuerst hier aufzeichnen und dann jene, deren Zeit, wann sie geprägt worden, nicht so bestimmt ist, die aber immerhin für Dacien von Wichtigkeit sind, beifügen. Zuerst unsere dacischen Geldstücke:

4. IMP. TRAIANVS. DECIVS. AVG. Das Bild des Kaisers mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA. DACIA. AN. V. Die Dacia in einer weiblichen Gestalt mit langem Gewand bekleidet, stehend zwischen dem Adler und Löwen, in der Rechten einen Zweig, in der Linken einen Scepter haltend. Æ. 1.

5. HER. ETRVSCILLA. AVG. Das Brustbild der Kaiserin.

Die nämliche Kehrseite wie Num. 3. Æ. 1 [1]).

6. Q. HER. ETR. DEC. CAES. Der blosse Kopf des Prinzen Herennius bis auf die Schultern.

PROVINCIA. DACIA. AN. V. Die weibliche Gestalt im vaterländischen Gewande, stehend, und in der Rechten die Fahne mit V., in der Linken die Fahne mit der Zahl XIII. haltend; vor den Füssen hier der Löwe, dort der Adler mit dem Lorbeerkranze im Schnabel. Æ. 2. (Bandur. num).

Ausser diesen Colonialmünzen, die in Siebenbürgen sehr häufig ausgegraben werden, hat man, wie gesagt, vom Kaiser Decius auch noch viele andere auf Dacien, Illyrien und die beiden Pannonien Bezug habenden Prägen, welche Eckhel unter die numos vagos rechnet, und von welchen die hieher gehörigen angeführt werden sollen. Der Kürze wegen mögen die von einander abweichenden Adversen hier gleich voran stehen, damit man sich in der Folge darauf beziehen kann.

a) IMP. TRAIANVS. DECIVS. AVG.
b) IMP. C. M. Q. TRAIANVS. DECIVS. AVG.
c) IMP. CAE. TRA. DEC. oder DECIVS. AVG.
d) IMP. CAES. C. MESS. Q. DECIO. AVG. Der Kopf mit dem Lorbeerkranze auf goldenen, silbernen Quinarien und ehernen 1. 2. 3.; mit der Strahlenkrone auf den silbernen und metallenen Münzen erster Grösse und Æ. 2.

7. Wie die Buchstaben *b)* und *d)*.

DACIA. Eine Frauengestalt, stehend, in der Rechten eine Stange oder Lanze haltend, auf welcher ein Eselskopf aufgesteckt ist. AV. AR. Q. Æ. 1. 2. Mus. Caes.

8. Dieselbe, aber mit einer Kriegsfahne.

9. Wie *b)*.

DACIA FELIX. Die Dacia in weiblicher Gestalt, in der Rechten ein militärisches Feldzeichen haltend. AV. AR. Æ. 1. 2. M. C.

10. Wie *b)*.

DACIA CAPTA. Derselbe Typus. Die eben angezeigte Münze deutet auf eine Wiedereroberung Daciens, welche den Verlust desselben voraussetzt, der allerdings bei dem immer zunehmenden Andrange der barbarischen Völkerbewegungen und während der Zeit, wo Decius die Legionen aus den Provinzen nahm und bei Verona concentrirte, stattfinden konnte. Allein Eckhel setzt in die Richtigkeit der Leseart dieser Münze des Mediobarbus Zweifel.

---

[1]) In dieses Jahr (249 n. Chr.) gehören auch folgende Münzen des Trajans Decius mit den Reversen: 1—2. ADVENTVS AVG., der Kaiser zu Pferd — 3—5. DACIA. Dacia in der Rechten eine Stange, auf der ein Eselskopf steckt. J. Gabr. Seidl. Beiträge zu einer Chronik der archäologischen Funde etc. p. 161. 9. Bd. 1. 1853.

[1]) Editus a Frölich. 4. Tent. p. 135.

11. Wie *b)*.

GEN. ILLURICI. Der halb entkleidete Schutzgeist stehend, in der Rechten eine Schale, in der Linken ein Füllhorn. AR. Æ. 1. M. C.

12. Wie *d)*.

EXERCITVS INLURICVS. S. C. Eine weibliche Figur, stehend, in der Rechten und Linken eine Kriegsfahne haltend. Æ. 1. M. C.

13. Wie *a) b) c)*.

PANNONIAE. Zwei weibliche Gestalten, mit umschleierten, von einander gekehrten Häuptern. Jede erhebt die rechte Hand neben einer militärischen Fahne. Auf andern ist zwischen den zwei stehenden, ihre rechte Hand erhebenden weiblichen Figuren eine Fahne aufgepflanzt. Auf noch andern hält die nämliche weibliche Person in der Rechten einen Helm und in der linken Hand die Fahne.

Diese angeführten Provinzen sind es also namentlich, welche Decius mit äusserster Anstrengung entweder den Drangsalen, in die sie die anströmenden feindlichen Völker versetzten entriss oder heldenmüthig vertheidigte und Alles that was die auf dritthalb Jahre beschränkte Zeit seiner Oberherrschaft für sie zu thun erlaubte.

XVI.

Hostilianus.

Hostilian, des Decius zweiter Sohn — Einige halten ihn für den Schwiegersohn — blieb, während Vater und Bruder gegen die Gothen zu Felde zogen und kämpften, in Rom zurück. Und als beide, Vater und Sohn, ihrem Schicksal erlagen, ernannten der Senat und Trebonius Gallus, des Decius Nachfolger und gewesener Heerführer, aus Rücksicht der rühmlichen decianischen Regierung den Hostilian zum Mitregenten, seinen eigenen Sohn Volusian zum Cäsar. Er starb bald darauf, entweder durch Trebonian's Hinterlist oder an der damals wüthenden Pestseuche. Hostilian's Münzen sind theils mit CAES., theils mit AVG. bezeichnet, greifen demnach in zwei verschiedene Regierungen. Die Münzen, welche ihn Cäsar nennen, gehören noch in die Staatsverwaltung seines Vaters, und die mit dem Augustusnamen in Trebonian's Regentschaft.

V. C. 1002. P. C. 249—250.

CAESAS. PRINC. IVVENT.

Hostilian muss es sein, der auf den mit CONCORDIA AVGG. und PIETAS. AVGG. umschriebenen schönen Münzen des Decius als ungenanntes drittes männliches Brustbild erscheint, indem auch eine Inschrift [1]) und eine andere Münze [2]) den Herennius und Hostilian ausdrücklich auf dem nämlichen Marmor, auf einer und derselben Münze als Cäsaren bezeichnen.

V. C. 1004. P. C. 251.

1. C. VAL. HOST. M. QVINTVS. C. Der blosse Kopf des Prinzen.

PROVINCIA DACIA. AN. V. Eine weibliche Figur zwischen einem Adler und Löwen stehend, in der rechten Hand einen Zweig, in der linken einen Scepter haltend. Æ. 1.

2. C. VAL. HOST. M. QVINTVS. CAE. Der blosse Kopf des Prinzen, übrigens mit dem Pallium bis über die Schultern herab.

PROVINCIA. DACIA. AN. V. Derselbe Typus. Æ. 2.

3. C. OVAL. OSTILIAN. AVG. (viel häufiger: C. OVAL. OSTIL. MES. COVINTVS. AVG.). Hostilian's Bild mit der Strahlenkrone.

PROVINCIA. DACIA. AN. V. Eine weibliche Gestalt, stehend, in der Rechten eine Fahne mit V., und in der Linken eine andere gleiche Fahne mit XIII. bezeichnet, haltend. Am Boden zur Rechten der einen Lorbeerkranz im Schnabel führende Adler und zur Linken ein Löwe. Æ. 2. Bandur.

Die Nummern 1. und 2. wurden im Anfange des Jahres, wenigstens bevor noch Vater und Bruder im Gothenkriege umkamen, geprägt. Num. 3 gegen Ende dieses Jahres, als schon Trebonius die Regierung übernommen und den Hostilian zum Mitregenten erklärt hatte.

Auffallend ist die Umschrift des Bildes von der Avers. Doch kommt sie, wie gesagt, öfters vor; zu oft, als dass sie für ein Versehen des Stempelschneiders angesehen werden könnte und rührt unfehlbar von einem griechischen Künstler her, welcher nach seiner Weise schrieb, aber die lateinischen Buchstaben beibehielt. Eckhel behauptet [1]) diese Umschrift auf Münzen von keinem anderen Metalle, ausser von Silber gesehen zu haben. Endlich kommt von dem Hostilian, wahrscheinlich durch Verwechslung der Stempel, noch eine Münze aus dem VII. dacischen Jahre vor, nachdem er schon früher nicht mehr bei Leben war.

XVII.

Trebonianus Gallus. — Volusianus.

Sein Vaterland ist uns unbekannt. Unter Decius befehligte er im Gothenkriege, wie schon gesagt, einen Theil der Armee, früher noch verwaltete er die Statthalterschaft in Mösien. Nach dem Tode des in der Schlacht gefallenen Kaisers und Kronprinzen ward er selbst von den römischen Heeren zum Imperator ausgerufen, und auch wieder von denselben, als er dem Gegenkaiser Aemilian entgegen ging, sammt seinem Sohne Volusian bei Interamna umgebracht. So stiegen Vater und Sohn, Glück und Unglück mit einander theilend, nach zwei Jahren und vier Monaten von der höchsten Stufe der Herrschaft wieder herab, nicht ohne den allgemeinen Vorwurf, mit den Gothen unrühmlichen Frieden geschlossen und sorglos das Staatsruder geführt zu haben.

V. C. 1004. P. C. 251.

TR. P. COS. DES. II. P. M. P. P.

Decio Aug. III. Q. Herennio Etrusco Caes. Cos.

---

[1]) Murator. 252.

[2]) Spanhemius Tom. II. 256.

[1]) Vol. VII. 353.

V. Dacisches Jahr.

Diesem Jahre entsprechen die folgenden dacischen Colonialmünzen des Trebonius Gallus und Volusianus.

1. IMP. C. C. VIB. TREB. GALLVS. AVG. Das Haupt des Gallus mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA DACIA. AN. V. Eine bekleidete weibliche Figur zwischen dem Adler und Löwen stehend, in der Rechten einen Baumzweig, in der Linken einen Scepter haltend. Æ. 1.

2. IMP. C. VIB. C. TREB. GALLO. AVG. Der Typus wie oben.

Die nämliche Avers.

3. IMP. C. C.VI. VOLUSIANVS. AVG. Das Haupt mit der Lorbeerkrone.

Die nämliche Avers.

4. Dieselbe Advers.

PROVINCIA DACIA. AN. V. Eine aufgerichtete Frauengestalt mit langem Gewande und mit dem krummen dacischen Säbel, neben einer in die Erde gesetzten und mit V. bezeichneten Fahne. Darunter der Adler mit einem Kranze im Schnabel; in der linken Hand die Fahne mit der Aufschrift XIII. Unten ein gegen die Figur (Dacia) sich bewegender Löwe. Æ. 1. B. M.

Noch muss hier bemerkt werden, dass jener Fall, wo man ältere Stempel hervorzusuchen und zu gebrauchen benöthigt war, bei Volusian mit dem III. dacischen Jahre (siehe Hermannstädter numismatische Ober-Gymnasial-Sammlung) zuerst stattfand.

V. C. 1005. P. C. 252.
TR. P. II. COS. II. P. M. P. P.
Trebonio Aug. II., Volusiano Caes. Cos.

VI. Dacisches Jahr.

Obschon in dem vorhergehenden Jahre Volusian auf der dacischen Provinzialmünze als Augustus vorkommt, so ward derselbe doch erst in diesem dazu bestimmt.

5. IMP. C. VIB. TREB. GALLVS. AVG. Der Kopf des Treb. Gallus mit dem Lorbeerkranze und Paludamentum bis auf die Brust.

PROVINCIA DACIA. AN. VI. Eine weibliche Gestalt mit langem Gewande, stehend zwischen dem Löwen und einem den Lorbeerkranz im Schnabel haltenden Adler, mit der Rechten gestützt auf einer Lanze, worauf ein Eselskopf gesetzt ist, in der Linken einen Ölzweig tragend. Ganz unten ist das Jahr angesetzt.

XVIII.

Aemilianus.

Aemilius Aemilianus, ein Mauritanier aus Afrika von geringem Herkommen, diente von Jugend auf in der römischen Armee und zeichnete sich durch Tapferkeit dergestalt aus, dass er über Pannonien die Präfectur erhielt, und während der sorglosen Staatsverwaltung des Treb. Gallus die Gothen, welche diese Provinzen an der Donau unaufhörlich beunruhigten und ungestört ausraubten, in eine grossen Schlacht überwand. Man rief ihn im August 253 n. Chr. in Mösien zum Kaiser aus. Die pannonischen Legionen stimmten dabei mit ein. An Mösien und Pannonien schlossen sich zugleich Aegearum und Cilicien.

V. C. 1006. P. C. 253.
TR. P. P. M. P. P.

VII. Dacisches Jahr.

Sobald Treb. Gallus von jenen Vorfällen Nachricht erhielt, befehligte er den Valerian, mit den aus Gallien und Germanien zusammengezogenen Kriegsvölkern die Unruhen zu dämpfen und den Aemilian zum Gehorsam zu bringen. Aemilian kam ihm zuvor, brach schnell mit solcher Heeresmacht in Italien ein, dass Treb. Gallus' Truppen erschrocken, entmuthigt von ihm abfielen, ihn und seinen Sohn bei Interamna, wie oben gesagt, tödteten und zugleich mit dem Senate auf Aemilian's Seite traten. Allein die Kriegsvölker Valerians konnten es nicht verschmerzen und vertragen, dass der herrschen sollte, wider welchen sie die Waffen ergriffen hatten und erhoben ihren eigenen Feldherrn Valerian zum Imperator, welcher mit seiner Armee nach Italien hinrückte und Veranlassung gab, dass Aemilian gleiches Schicksal wie auch sein Vorgänger erfuhr. Bei Spoletum, nach kaum viermonatlicher Regierung, tödteten ihn seine eigenen Leute.

In das letzte Viertel dieses Jahres gehört Aemilian's in Dacien geschlagene und zugleich mit der Jahrzahl VII. unter die selten gefundenen Münzen:

1. IMP. C. M. AEMIL. AEMILIANVS. AVG. Aemilian's Kopf mit dem Lorbeerkranze, übrigens mit dem Pallium bis über die Schultern herab bekleidet.

PROVINCIA. DACIA. Eine weibliche Gestalt im vaterländischen Gewande, stehend, in der Rechten eine Fahne mit V., in der Linken eine zweite Fahne, worauf XIII., auf der rechten Seite unten der Adler, im Schnabel den Lorbeerkranz haltend, auf der linken ein Löwe, ganz unten AN. VII. — Æ. 2. Band.

2. Wie 1.

PROVINCIA DACIA. Eine Frauengestalt, rechts sehend, hält in der erhobenen Rechten ein dacisches Schwert und in der Linken eine Lanze; vor den Füssen rechts ein Adler, links der Löwe, unten im Abschnitt AN. VII. — Æ. 2. Band.

3. IMP. C. AEMILIANVS. AVG. Das Haupt mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA. DACIA. AN. VII. Eine militärische Figur, in der Rechten den Legionsadler, in der Linken einen Scepter haltend, zu den Füssen der Adler und Löwe [1]).

4. Wie 3.

Dasselbe Epigraph. Eine stehende Figur, in der Rechten eine Sichel, in der Linken eine Fahne, vor den Füssen hier der Löwe, dort der Adler, den Kranz im Schnabel haltend [2]).

[1]) Mediobarb. p. 364. (Tristan. Tom. 2, f. 681.)

[2]) Ebendaselbst.

Die Angabe des Lorbeers am Imperatorkopfe ward dem Kupferstiche, der bei Mediobarb auch über Aemilian's Münzen angebracht ist, entnommen, und mag die fehlende Typusbeschreibung ersetzen. Grösserer Überzeugung wegen muss man übrigens mit Eckhel wünschen, auch in anderen numismatischen Katalogen diese von Mediobarbus angeführte Münze beschrieben zu sehen.

V. C. 1007. P. C. 254.
TR. P. II. P. M. P. P.

VIII. Dacisches Jahr.

Zu Anfang dieses Jahres kommt die beizufügende, in Dacien geschlagene Münze, die auch nicht zu häufig gefunden wird, vor:

5. IMP. C. M. AEMIL. AEMILIANVS. AVG. Das Haupt mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA DACIA AN. VIII. Eine weibliche bekleidete Gestalt zwischen dem Adler und dem Löwen stehend, in der Rechten einen Baumzweig, in der Linken einen Scepter haltend. Æ. I. M. C.

6. Wie 5.

Dasselbe Epigraph. Eine weibliche Figur, stehend, in jeder Hand eine Fahne haltend mit der Aufschrift V. und XIII. Auf der Erde der Adler und Löwe.

(Schluss folgt.)

Archäologische Notizen.

Über Todtenleuchten, Arme Seelen-Lampen.

(Lanterne des morts.)

Bei Bearbeitung des kunstgeschichtlichen Abschnittes der ehemaligen Klosterkirche Klingenthal in Basel [1]) hatte ich auch einer steinernen Todtenleuchte zu erwähnen, welche bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts, theilweise wenigstens, noch erhalten war. Bei Besprechung dieser Schrift im letzten Hefte der Zeitschrift für Bauwesen [2]) von Herrn Baumeister Adler in Berlin äussert sich derselbe dahin, dass „bei der grossen Seltenheit dieser Kleinbauwerke in Deutschland jede Mittheilung derselben wünschenswerth sei". Indem wir durch die beifolgende Darstellung Fig. 1 dieser ehemaligen Todtenleuchte auf dem Kirchhof von Kloster Klingenthal diesem Wunsche gerne entgegenkommen, benützen wir den Anlass, um über dieselben noch einige weitere Bemerkungen anzuknüpfen. Schon Weingärtner in seiner kleinen Schrift über das System des christl. Thurmbaues [3]), macht in §. 52 darauf aufmerksam, wie wenig noch diese Todtenleuchten durchforscht seien, und neuerdings haben wir durch die bekannte Meisterhand Viollet le Duc's [4]) in Wort und Bild eine Zusammenstellung dieses Gegenstandes über die wichtigsten Todtenleuchten, welche sich gegenwärtig noch in Frankreich vorfinden, erhalten und gar wohl geeignet ist auch für Deutschland anzuspornen und das hier noch Erhaltene, bis jetzt aber meistens unbekannt Gebliebene an Tag zu fördern. Es ist auch nicht meine Absicht, hier alles das zu wiederholen, was sich über die Todtenleuchten bereits schon vorfindet [5]) und als bekannt angenommen wird; Zweck dieser Mittheilung ist anzuregen, dass überall, wo dieselben getroffen werden, diesem Gegenstande mittelalterlicher Kleinbauwerke Aufmerksamheit geschenkt und durch dieses Organ zur allgemeinen Kunde gebracht werden möchte. So ist es mir möglich, durch freundliche Mittheilung von Herrn Architekten Gladbach, Professor am Polytechnicum in Zürich, hier eine Art von Todtenleuchten mitzutheilen (Fig. 2), die wohl äusserst selten in dieser Auffassung vorkommen wird, und einen Beleg zur Richtigkeit des von Schnaase ausgesprochenen Wortes bilden: „wie wir an solchen Beispielen die mannigfachen kirchlichen Bedürfnisse einer fromm erregten Zeit, den baulichen Unternehmungsgeist zu neuen Erfindungen und daraus sich entwickelnden Formengestaltungen erkennen lernen". Diese hier in Figur 2 dargestellte Todtenleuchte ist auf dem Kirchhof zu Oppenheim, und an der dortigen Todtencapelle so angebaut, dass man im Innern der Capelle eine kleine steinerne Treppe ansteigt, um zu der Maueröffnung *a* zu gelangen, durch welche man das Fackellicht oder auch das in einer Laterne verwahrte Licht auf den steinernen Fuss stellt, der unten von einer freistehenden Säule getragen und oben mit einem zierlichen Baldachin überdeckt ist. Diese eben so sinnige als höchst zierliche Construction einer Todtenleuchte, deren freistehendes Säulchen kaum 7 Zoll Durchmesser hat, bestätigt auch vollkommen Weingärtner's Vermuthung in auffallender Weise, da nämlich im gegebenen Falle das Vorhandensein der Laterne als eines architektonischen Bautheiles, als eines wirklichen Lichtträgers kann angenommen werden. Ferner kann man an diesem Beispiele ersehen, wie mit dem XV. Jahrhundert der Charakter der eigentlichen Todtenleuchten aus der isolirten, hohlen, runden oder polygonen Säule oder aus Thürmchen überging in die Form von kleinen lichten Capellen, in welchen aufgehängte Lampen die nächtliche Stille des Friedhofes erleuchteten. Anderntheils beweist die mit der Jahreszahl 1520 unterhalb des Lichtaufsatzes versehene Todtenleuchte von Klingenthal, an welcher auch noch die beiden Buchstaben f. d. eingehauen waren, wie die ursprünglich alte Form bis in die spätesten Zeiten hinaufreichte. So steht in Magdeburg auch noch heutigen Tages in der Mitte des Domkirchhofes (des früheren Klostergartens), welcher aber schon lange als Begräbnissplatz benutzt wurde, eine Todtenleuchte. Eine runde, sehr wahrscheinlich antike Säule aus ägyptischem Granit, so dick, dass sie ein Mensch kaum umspannen kann, jetzt etwa noch 6 Fuss hoch, mit in der Erde verborgener Basis, trägt sie eine sechsseitige Sandsteinplatte, die bedeutend ausladet und unten mit einigen Gliederungen profilirt ist, um so die Vermittlung zwischen der Säule und Platte zu bewirken. Von der ehemaligen Laterne ist nur noch das steinerne sechseckige Dach erhalten, welches dem oberen Theile einer Fiale ähnlich sieht, und jetzt unmittelbar auf der Platte steht.

[1]) Vergl. Mittheilungen der k. k. Central-Commission VII. Jahrgang, I. Heft, p. 26.

[2]) Vergl. Zeitschrift für Bauwesen. Jahrgang XI, p. 685.

[3]) Vergl. W. Weingärtner. System des christ. Thurmbaues. Göttingen 1860.

[4]) Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle. Tome VI, pag. 154.

[5]) Vergl. hierüber.

Schnaase, Geschichte der bild. Künste. IV. 2, pag. 337.

Lübke mittelalt. Kunst in Westphalen, pag. 309.

Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Schulzfort und Allenzelle.

King, Etudes pratiques. Tome II. pl. 18. Todtenleuchte auf dem Kirchhof von St. Ulrich in Regensburg.

Essenwein, Mitth. der k. k. Central-Commission VI. Band, p. 216. Todtenleuchte bei Ödenburg.

Es wäre sehr wohl möglich, dass diese Todtenleuchte aus der Zeit des Magdeburger Chorbaues, also aus dem Anfang des XIII. Jahrhun-



(Fig. 1.)



derts stammt [1]). Auch in Berlin in der Schandauerstrasse befand sich eine solche Arme Seelen-Lampe, welche wegen der Ermordung des Papstes von Bernau in der Mitte des XIV. Jahrhunderts gestiftet werden musste, und das Haus, daran sich diese Lampe lehnte, das Lampenhaus, so wie sein Besitzer der Lampenschmiedt genannt wurde, welche Benennung noch im vorigen Jahrhundert üblich war [1]).

A. Riggenbach.

Apostelbilder in der Schlosskirche zu Hohensalzburg.

Im III. Abschnitte seiner Ikonographischen Studien (Maiheft 1860 der Mitth.) erwähnte Herr Dr. Springer der von Freiherrn von Sacken an einem andern Orte eingehend besprochenen Apostelbilder in der Liebfrauenkirche zu Wiener-Neustadt, deren jedes mit



(Fig. 2.)

einem Propheten des alten Bundes und zugleich mit einem Satze des apostolischen Glaubensbekenntnisses zusammengestellt ist. Es wurde vom Herrn Verfasser hiezu bemerkt, dass eine ähnliche Verbindung der Glaubensartikel mit den Apostelbildern auch in der Liebfrauenkirche zu Trier, im Dome zu Alby und in zahlreichen Glasgemälden sich finden, übrigens jedoch derselbe Artikel keineswegs überall demselben Apostel zugetheilt sei. Ob diese Varianten nur vereinzelt oder so zahlreich vorkommen, dass daraus auf den Mangel einer feststehenden Tradition geschlossen werden darf, wird wohl erst aus dem Bekanntwerden und Vergleichen einer grösseren Anzahl von Bildergruppen dieser Art, als dermalen zu Gebote steht, sicherzustellen sein. Einen meines Wissens noch nirgends besprochenen Beitrag hiezu liefert die kleine aus der spätgothischen Zeit stammende Schlosskirche

[1]) Ich verdanke obige Mittheilungen dem Herrn Dom-Custos Brandt in Magdeburg und Herrn Baumeister F. Adler in Berlin.

der alten Festung Hohensalzburg. In derselben sind nämlich an den Wänden die lebensgrossen Bilder der zwölf Apostel in kräftigem Relief auf rothen Marmorplatten nach Art der bekannten gothischen Grabsteine aufgestellt. Die augenfällige Verschiedenheit der Ausführung dieser Bildnisse, von welchen mehrere durch Schönheit der Zeichnung und besonders durch lebens- und charaktervollen Gesichtsausdruck hervorragen, deutet auf verschiedene Meister; ziemlich bestimmt aber lässt sich annehmen, dass sie sämmtlich unter dem Erzbischofe Leonhart von Kautschach (1495—1519), welcher auch die Aussenwände des Kirchleins und andere Theile des Schlosses mit Sculpturwerken schmückte, entstanden seien. Die Vertheilung der Bilder richtete sich offenbar nach dem höchst beschränkten Raume; je 4 Tafeln aneinander sind im ungünstigsten Lichte in der hinteren Hälfte der beiden Langseiten, je 2 an den schiefen Wänden des dreiseitigen Chorabschlusses angebracht. Jede Platte zeigt über der Figur eine mehr oder weniger reich verzierte gothische Bekrönung, unterhalb derselben aber in gothischen Lettern einen Satz des lateinischen apostolischen Symbolums. In der Aufstellung ist sonderbarer Weise weder auf die sonst gewöhnliche Reihenfolge der Apostel, noch auf den Zusammenhang der Glaubenssätze Bedacht genommen. Sie vertheilten sich nämlich wie folgt:

Südseite.

Am Chorschlusse: Petrus — Credo in unum Deum, patrem omnipotentem; factorem coeli et terrae.
Andreas — Et in Jesum Christum, filium ejus unigenitum, dominum nostrum.

Im Langhause: Jacobus Maj. — Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est.
Thomas — Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis.
Matthäus — Sanctam ecclesiam catholicam.
Jacobus Min. Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis.

Nordseite.

Am Chorschlusse: Joannes — Qui conceptus est de Spiritu sancto, natus ex Maria virgine.
Matthias — Vitam aeternam. Amen.

Im Langhause: Thaddäus — Carnis resurrectionem.
Simon — Sanctorum communionem, remissionem peccatorum.
Bartholomäus — Credo in Spiritum sanctum.
Philippus — Unde venturus est, judicare vivos et mortuos.

Diesemnach stellen sich auch hier gegen Wiener-Neustadt mehrere Verschiedenheiten heraus. Der Spruch des Andreas ist in Wiener-Neustadt dem Johannes, der Spruch des Jacobus Maj. dem Andreas, der Spruch des Johannes dem Jacobus Maj., jener des Matthäus endlich dem Jacobus Min. zugetheilt. Petrus, Bartholomäus, Simon und Matthias dagegen stimmen hier und dort zusammen. Bei den Übrigen fehlt in Wiener-Neustadt meines Erinnerns der betreffende Glaubenssatz.

Steinhauser.

Correspondenzen.

***Prag.** Der gegenwärtige Bericht soll den Stand der bereits von gediegenen Kennern alter Baudenkmale oft geschilderten merkwürdigen Königscapelle des wälschen Hofes in Kuttenberg, so wie die ämtlichen Verfügungen darlegen, welche von mir in dieser Angelegenheit getroffen worden sind.

Seit dem Jahre 1860, es sind bereits zwei Jahre, hat sich der schlechte Zustand so vermehrt, dass energische Schritte eingeleitet werden mussten, um dem bevorstehenden Einsturze entgegen zu treten. Ich verfügte mich desshalb am 11. September 1861 selbst nach Kuttenberg, um den Zustand dieses Baudenkmals zu untersuchen und fand das bereits Erwähnte in einem beklagenswerthen Zustande. Ich muss hier ausdrücklich erwähnen, dass der Schaden nur den neueren Zubau der Capelle betrifft, welchen schon Prof. J. C. Wocel und Prof. Bernhard Grueber in den Mittheilungen im V. Bde., S. 120 dann VI. Bde., S. 258 tadelnd erwähnt und besprochen haben. Das Presbiterium, welchen der schöne Erker bildet, ist nur einer Auskittung und Reinigung bedürfend, sonst ist dessen Mauerwerk kerngesund. Ich besprach mich desshalb mit dem dortigen k. k. Bezirks-Bauamte und verfügte mich am 19. November v. J. persönlich zu dem k. k. Statthalterei-Vicepräsidenten Herrn Baron von Kellersberg in Prag und legte bezüglich dessen eine bittliche Eingabe vor, welcher mit Bereitwilligkeit und aller Energie augenblickliche Einleitungen traf. Auf Grund meiner und des Prof. Wocel erfolgten Schilderung des Bauzustandes dieser Capelle ward sowohl die Sachverhalts-Erhebung beim dortigen k. k. Bergoberamte sammt dem zu verfügenden Baufondsausweise am 23. November abverlangt und schon am 6. December 1861 dem genannten Professor die Anfrage mit dem Bedeuten zugemittelt, sich mit mir über die Mittel und die Art der Herstellung ins Einvernehmen zu setzen und darüber alsogleich zu referiren.

Es wurde von uns ungesäumt die neue Herstellung der schadhaften Stirnwand, somit der radicalen Reparatur der beiden durch sie beschädigten Seitenmauern, eine neue Rohrdecke und Dacheindeckung mit dem Bemerken beantragt, dass in der neuen Stirnwand ein gothisches Fenster angebracht werden dürfte, dessen Motive in den Chorfenstern des dortigen Erkers zu suchen sind.

Es handelt sich hier um die Erhaltung dieser Capelle. Einen Restaurationsbau hier vorzunehmen, sie stylgerecht durch einen gewiegten Architekten zu ergänzen, ist für den Augenblick eine Unmöglichkeit, indem der k. k. Bergfond nur über 6000 fl. Ö. W. zu verfügen hat, mit welcher Summe noch andere wichtige Restaurationsarbeiten am wälschen Hofe besorgt werden müssen. In Folge dessen langte ungesäumt hohen Orts an das k. k. Bezirks-Bauamt zu Kuttenberg die Weisung herab, Plan und Überschlag auszufertigen, denselben betreffenden Orts zur Adjustirung vorzulegen und mit dem Baue zu beginnen.

F. Benesch.

***Elbogen.** In dem Beinhause der Kirche zu Zwetbau (Svateber) bei Karlsbad liegt seit vielen Jahren ein Flügelaltar, welcher früher in der Kirche selbst aufgestellt gewesen sein soll, nunmehr aber bis in die letzte Zeit auf seinem Standorte dem baldigen sichern Verderben entgegen ging.

Der Bilderschrein desselben enthält drei Figuren in hoch erhabener Arbeit (Holzschnitzerei), die Statue des heil. Nikolaus und zweier heiliger Jungfrauen; die eine mit theilweise erhaltener Krone. Der rechte Flügel enthält (innen) in derselben Darstellungsweise: die heil. Apollonia; der linke Flügel: die heil. Barbara. Die Rückseiten der Flügel trugen einst Gemälde. Ist auch der Werth dieses aus der Renaissancezeit stammenden Objectes kein besonders hoher, so wäre doch ein Zugrundegehen desselben für die Kirche und den Ort, die sonst keine Merkwürdigkeiten aufzuweisen haben, ein bedeutender

Verlust, während die Conservirung mit nur geringen Kosten verbunden ist.

Ich wendete mich desshalb nach schon früheren vergeblichen Versuchen an den Patron der Kirche, Herrn Johann Baron von Neuberg, Besitzer der Herrschaft Giesbübl selbst, und erhielt am 16. Februar l. J. die freundliche Versicherung: „dass dieser Altar nunmehr in der Kirche wird aufgehängt werden, und dass er bereits dem Patronatsamte den Auftrag ertheilen liess, dies sofort zu veranlassen.

Anton Schmitt.

Literarische Besprechung.

1. Dr. Hermann Luchs, Breslau, ein Führer durch die Stadt. 2. Aufl. 1858.

2. Derselbe: Die Denkmäler der St. Elisabethskirche zu Breslau. Breslau 1860. 240 S. 8 mit lith. Beilage.

3. Wilhelm Ranke's alte christliche Bilder, photographisch dargestellt. 1. Heft mit 3 Bildern der altflandrischen Schule. Berlin 1861.

Breslau ist überaus reich an Kunstdenkmälern vom XIII. bis ins XVII. Jahrhundert. Unter der Herrschaft Kaiser Karl IV. mit Böhmen vereinigt, hatte es von dorther künstlerische Einflüsse, besonders in der Architectur und Malerei erhalten, während doch die mannigfachen Beziehungen der deutschen Bevölkerung zu andern deutschen Gegenden auch in der Kunst, namentlich in der Sculptur, zu erkennen sind. Auf dem Gipfel der Macht und des Reichthums stand die Stadt aber erst im XV. Jahrhundert, wo sich ihr Handel weithin über den Osten Europa's erstreckte und sie es wagen durfte ihre Freiheiten im offenen Kriege gegen ihre slavischen Fürsten zu behaupten.

Da sie dabei zugleich hussitischem Wesen gegenüber die Sache der Kirche und der Rechtgläubigkeit versuchte, hatten ihre Bürger zweifache Gründe zur Begünstigung deutscher kirchlicher Kunst. Die zahlreichen Denkmäler, welche dieser Eifer erzeugte, litten auch später weniger als in anderen Gegenden; die lutherische Reformation liess sie als Zeugnisse früherer Pietät bestehen, und der katholische Clerus gerieth, vielleicht aber wegen dieser Nachbarschaft, nicht in übermässige Neuerungssucht.

Dazu kam ein grosser Localpatriotismus, der hier früher als anderswo daran dachte, solche Kunstwerke, wenn sie in den Kirchen überflüssig und missachtet waren, vom Untergange zu retten. Namentlich ist dabei Büsching's rühmlich zu gedenken, dessen Schriften zwar durch ihren Mangel an Kritik und an Vorkenntnissen jetzt wenig brauchbar sind, der aber das Verdienst hatte, einer der Ersten zu sein, in denen der Sinn für die Bedeutung mittelalterlicher Kunst erwachte, und der durch seinen Eifer und seine Lebendigkeit viel dazu beitrug, denselben weiter zu verbreiten. Ihm verdankt man es, dass eine Zahl solcher Kunstwerke aus aufgehobenen Kirchen und Klöstern im Universitätsgebäude gesammelt wurde, und dass überhaupt ein regerer Sinn für diese städtischen Alterthümer sich in Breslau erhielt, welcher dann im Jahre 1858 zur Gründung eines Vereines führte, der nicht blos die Pflicht der Überwachung fleissig erfüllt, sondern auch aus theils erworbenen, theils ihm anvertrauten mittelalterlichen Kunstwerken ein sehr interessantes, durch einen einsichtig gearbeiteten Katalog erklärtes, zahlreich besuchtes Museum gebildet hat. Indessen bleibt noch viel zu prüfen, aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorzuholen, chronologisch und historisch zusammenzustellen. Für dies Alles hat Breslau in dem Verfasser der beiden erstgenannten Schriften einen sehr einsichtigen, fleissigen und kritischen Forscher gefunden. Schon 1855 gab derselbe unter dem Titel: Über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler, sorgfältige, mit Benützung der vorhandenen urkundlichen Nachrichten angestellte Untersuchungen über sechs der ältesten Gebäude Breslau's heraus.

Es war in der That die erste, heutigen Aufforderungen entsprechende Schrift über schlesische Architectur, welcher erst später die Aufsätze von Lübke in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen von 1859 und von Weingärtner in der Zeitschrift des Vereins für schlesische Geschichte, Bd. III, Heft 1 folgten. In der Schrift: Romanische und gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz (1859) machte er den Versuch, die Epochen der mittelalterlichen Kunstgeschichte an schlesischen Denkmälern nachzuweisen und so seinen Landsleuten ein recht eingehendes Compendium zu liefern, was dann für weitere Kreise den Nutzen hatte, sie und manche noch wenig bekannte Werke der darstellenden Künste in Schlesien und überhaupt auf die kunsthistorische Bedeutung dieser Provinz aufmerksam zu machen. Inzwischen war dann schon der unter Nr. 1 genannte Fremdenführer erschienen, der als solcher wirklich musterhaft in höchster Kürze auf alles, was den Alterthumsfreund anziehen kann, hinweist, und im Ganzen sehr richtige chronologische Bestimmungen gibt. Die Monographie über die Elisabethkirche beweist die mühsamen Forschungen, welche jenem kurzen Wegweiser zu Grunde liegen und seine Angaben verbürgen. Es kommt trotz der umfangreichen Bände der früheren Breslauer Localschriftsteller darauf an, alles vom Neuem zu begründen, die Denkmäler, von denen die früheren fast alle ohne Künstlernamen sind, zu vergleichen, um das Verwandte, aus derselben Werkstatt hervorgegangene als solches zu erkennen, sich in den Wappen und Hauszeichen zu orientiren, um daraus chronologische Daten zu gewinnen u. s. f. Der Wappenschlüssel und das begleitende Register breslauischer Familien zeigen, dass der Verfasser seine Arbeit in richtiger Weise beginnt, und machen das Buch für alle, welche Breslauer Denkmäler studiren, zu einem höcht nützlichen Leitfaden. Die Elisabethkirche ist angefüllt mit alten Kunstwerken, der Verfasser zählt deren 401 auf, und die ausführliche Beschreibung, welche er jedem dieser Denkmäler widmet, ist bei den meisten nur von localem Interesse. Bei einer nicht unbeträchtlichen Zahl lehrt sie uns aber werthvolle, kunstgeschichtlich wichtige Monumente kennen. Ich nenne darunter zuerst das Tabernakel, welches laut ausführlicher, am Sockel befindlicher Inschrift im Jahre 1455 errichtet (muthmasslich begonnen) ist und in zwar spätgothischen, aber sehr schlanken und edlen Formen hoch hinauf steigt [1]). Die zahlreichen Figürchen mit dem weichen Flusse ihrer Gewandung zeigen, wie freilich auch andere noch spätere Sculpturen, dass wenigstens in diesem Hauptzweige der ideale Styl noch lange herrschte. Sehr zahlreich sind die Gedenktafeln mit Schnitzwerk oder Malereien aus dem letzten Viertel des XV. und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, und darunter viele sehr gelungen, viele freilich auch sehr roh. Namentlich fällt es auf, dass mehrere Male der leidende oder gekreuzigte Heiland, offenbar um ihn natürlicher und dadurch ergreifender zu machen, natürliche Haare trägt, eine Sitte, die mir auf dieser Kunststufe in anderen Gegenden nicht aufgefallen ist, und der slavischen Nachbarschaft zuzuschreiben sein mag. Übrigens sind im Allgemeinen die Schnitzwerke auch hier sorgfältiger und stylvoller ausgeführt als die Bilder. Das reinste und bedeutendste Werk

[1]) Die vier geflügelten Figuren, welche nebst zwei Porträtköpfen die sechs Ecken des Sockels schmücken, sind wirklich, wie der Verfasser mit einem Fragezeichen bemerkte, die Evangelistenzeichen. Die von ihm für einen Greif gehaltene Gestalt ist nur durch nachweisbare Verstümmelung aus dem Stier des Lucas entstanden.

der Kirche ist der Marienaltar, der in fünf Stockwerken ungemein schlank und schön aufsteigt (bei geschlossenem Schreine 7 Fuss breit und 25½ Fuss hoch) und mit doppelten Flügeln im Ganzen 35 theils in Schnitzwerk hergestellte, theils gemalte Abtheilungen hat. Die Passionsgeschichte ist nur auf der Aussenseite von der Hand eines roheren Gehilfen gemalt, alles Übrige dem Leben der h. Jungfrau gewidmet. Darunter sind manche ungewöhnliche oder seltene Darstellungen. So schon im Schreine die Verkündigung unter dem Bilde der Jagd des Einhorns; dieses birgt sich im Schosse der Jungfrau, während der Erzengel in's Füllhorn bläst. Unter dem Bilde, auf welchem die geängstigten Eltern den Christusknaben im Tempel finden, und offenbar mit Beziehung darauf, zeigt ein anderes eine häusliche Scene kindlicher Unterwürfigkeit. Er arbeitet nämlich an der Hobelbank und wird von der zwar gekrönten, aber am Spinnrocken sitzenden Mutter mit drohend aufgehobenem Finger zur kindlichen Unterwerfung ermahnt. Aus einer andern Abtheilung ist Maria und zwar in dem, wie ich meine aus dem Salzburgischen stammenden, mit Ähren gestickten Kleide in einer gothischen Kirche fürbittend dargestellt, für die seitwärts kniende zahlreiche Sippschaft des Stifters. Leider ist weder der Name noch das Entstehungsjahr ermittelt, indessen darf man mit dem Verfasser annehmen, dass das schöne Werk von einem ausgezeichneten Meister aus dem letzten Decennium des XV. Jahrhunderts herrührt. Demselben Künstler ist auch ein anderer, kleinerer, aber doch noch sehr umfangreicher, leider nicht so gut erhaltener Altar mit dem Wappen der Familie v. Prosendorf und, weil von minder gediegener Arbeit, muthmasslich früher entstandener Altar zuzuschreiben. Während noch ein Epitaphbild von 1504, Christus am Kreuz nebst einzelnen Heiligen auf Goldgrund, Anklänge des idealen Styls zeigt, finden sich merkwürdigerweise an einem Grabsteine auf der östlichen Aussenwand der Kirche neben der Jahreszahl 1488 und nebst Figuren, Wappen und Buchstaben, welche diesem Datum nicht widersprechen, Pilaster und Arabesken im Style der Renaissance. Wenn man auch eine Verspätung des Monumentes annimmt, deuten doch jene anderen Zeichen auf den Anfang des XVI. Jahrhunderts, so dass hier in der That ein völlig alleinstehendes, aber auffallend frühes Auftreten dieses Styles vorhanden zu sein scheint.

Büsching hatte in seinem patriotischen Eifer und bei seiner noch sehr unvollkommenen Kenntniss der mittelalterlichen Kunst von einer eigenen „schlesischen Malerschule des XV. Jahrhunderts" gesprochen, und E. Förster in Band VI. seiner „Denkmale" glaubt ebenfalls eine solche entdeckt zu haben. Allein dies Wort sollte man doch nur da anwenden, wo eine dieser Gegend eigenthümliche selbstständige und bleibende Kunstrichtung nachgewiesen werden kann, und das ist hier keineswegs der Fall, vielmehr zeigen die Kunstwerke den wechselnden Einfluss verschiedener fremder Schulen. Jene eben erwähnten grossen Altäre und die meisten Werke aus der letzten Zeit des XV. Jahrhunderts sind entschieden von dem Geiste der fränkischen Schule beherrscht. Einige frühere dagegen zeigen den unmittelbaren Einfluss der Eyck'schen Schule. Schon an einem Altarwerke von 1447 (in St. Barbara und im Museum des Alterthumsvereins) ist ein solcher, jedoch hier noch ein schwacher und mittelbarer, zu erkennen, während in einem Flügelbilde von 1468 im Dome, wie schon Dr. Luchs in den „Stylproben" unter Mittheilung einer Zeichnung des verkündigenden Engels bemerkte, ein Maler auftritt, der offenbar selbst in Flandern und zwar höchst wahrscheinlich bei Roger van der Weyde gelernt hatte. In noch näherer Beziehung zu diesem flandrischen Meister steht dann ein anderes Altarwerk, dessen Ursprung zwar nicht zu ermitteln ist, das aber in Breslau in Privathänden unter Umständen gefunden ist, welche seine Herkunft aus einer schlesischen Kirche vermuthen lassen. Ein kleines, nicht restaurirtes Fragment ist im königl. Museum zu Breslau, mehrere grosse Tafeln, von denen jedoch nur eine ganz, die anderen nur theilweise erhalten, sind in den Besitz des Herrn Wilhelm Renke, früher zu Breslau, jetzt in Berlin wohnhaft, gelangt, sorgfältig restaurirt und in dem unter Nr. 3 genannten Hefte publicirt. Die ganz erhaltene Tafel enthält die Kreuzabnahme in weiter, sehr ausgeführter und durch Episoden belebter Landschaft, eine halb erhaltene, von der Kreuzigung die obere Hälfte, den Körper des Gekreuzigten nebst den Köpfen der Umstehenden und der Landschaft. Ausserdem sind nur noch zwei halbe Figuren, Joseph und Maria, jener Tauben tragend, also offenbar aus der Darbringung im Tempel, gerettet. Sie erscheinen jetzt auf Goldgrund, in welchem architektonische Verzierungen eingepresst sind. Der Besitzer glaubt diese Tafeln Roger van der Weyde dem Jüngern, andererseits aber auch dem Meister des obenerwähnten Dombildes von 1468 zuschreiben zu dürfen. Dies letzte desshalb, weil die unlesbaren Schriftzeichen, welche auf der Tafel am Kreuze zwischen der lateinischen und hebräischen Schrift die griechische vertreten, auf beiden Bildern fast dieselben seien; ein Argument, welches, wenn auch die Prämisse richtig sein sollte, doch noch nicht die Identität beider Meister beweist, da leicht einer vom andern, oder beide aus einer gemeinsamen Quelle diese wahrscheinlich willkürlichen Zeichen entlehnt haben können. Indessen ist diese Identität aus innern Gründen sehr wohl denkbar und neben gewissen Ähnlichkeiten die Verschiedenheit beider Bilder dadurch erklärbar, dass bei dem von 1468 die Aufgabe (einzelne statuarische Heiligengestalten neben dem Kreuze) dem Meister nicht so wie bei den historischen Darstellungen des grossen Altarwerks die Anwendung flandrischer Studien gestattete. Dagegen ist er kein Niederländer, sondern ein Deutscher. Der dunklere Farbenton, der Typus der Frauen, der damals in Deutschland allgemein übliche Lockenkopf Johannes des Evangelisten, die lebendige Bewegung, mit welcher dieser sich auf die untere Staffel der Leiter schwingt, um die Füsse des herabgelassenen Leichnams zu erreichen, endlich die Gewandbehandlung entfernen sich erheblich von dem flandrischen Style und deuten eher auf einen Oberdeutschen. Aber gewiss ist, dass er Roger's, und zwar des älteren, Werke studirt hat; abgesehen von andern Figuren, die an bestimmte Gestalten auf dessen Bildern erinnern, stimmt der Kopf und Oberkörper des eben verschiedenen Heilandes, wie ich mich durch Vergleichung der Photographien versichert habe, genau mit dem auf den sieben Sacramenten im Museum zu Antwerpen überein, nur dass der Deutsche, sein flandrisches Vorbild verbessernd, die Wendung der Knie nach derselben Seite gerichtet hat wie die Senkung des Hauptes. Übrigens ist unser Landsmann ein sehr bedeutender Künstler; Farbe, Modellirung und Zeichnung sind vortrefflich, selbst so schwierige Stellungen und Lagen wie die des Mannes auf der Leiter und des herabgesenkten Christuskörpers der Kreuzabnahme, sind mit der grössten Freiheit und Sicherheit ausgeführt, die Frauen zum Theil von grosser Schönheit oder doch mild und sanftmüthig, die Männer individuell, alle Gestalten mit sehr bestimmtem, charakteristischem Ausdrucke.

Die Entdeckung dieser Bilder ist sehr merkwürdig, da ausser Friedrich Herlen in Nördlingen und Martin Schongauer in Colmar, mir in ganz Deutschland kein Meister bekannt ist, der in diesem Grade sich flandrische Kunst angeeignet hätte, und da dieser Meister so weit von der flandrischen Grenze auftritt. Es ist daher sehr dankenswerth, dass der Besitzer durch diese Photographien (welche die Schönheit des Originals freilich nur annähernd wiedergeben) auch Entfernten möglich gemacht hat, sie kennen zu lernen und zu vergleichen.

Karl Schnaase.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Pernstein. Taf. VII.







Lith. v. H. Bultemeyer. Gedr. i. d. k. k. Hof- u. Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

Nº 9. **VII. Jahrgang.** **September 1862.**

Die romanische Kirche zu Klein-Bény in Ungarn.

Aufgenommen und beschrieben von Dr. Emmerich Henszelmann.

(Mit 4 Tafeln.)

Die beiden aneinander stossenden Dörfer Klein- und Gross-Bény liegen im Graner Comitate an der nach den Bergstädten führenden Landstrasse, zwei Stunden nordwärts von Gran. In einer der ungarischen Akademie der Wissenschaften angehörigen Handschrift wird Folgendes über die beiden Bény bemerkt:

„Kis Bény, vicus exilis, loco elivatiori supra ripam Grani situatus, memorabilis ob praeposituram Praemonstratensium, Monasterii rudera adhuc visuntur, cui olim tria adstabant templa, unum Sti Corporis Christi, alta augusta fabrica, cujus sanctuarium refert formam sanctae crucis, navi autem a tergo rursus aliud templum decussatum adstructum erat, serviebatque templo majori instar vestibuli; alterum duodecim apostolis sacrum, in similitudinem turris, seu rotundi turbinati delubri, quale Turcis mos est excitare; tertium B. Catharinae penes majorem illam ecclesiam, a qua hoc modica interposita platea distinguebatur in orientem. Haec autem duo posteriora templa, quemodmodum Turcicis tempestatibus una cum claustro temploque magno corruerunt, sunt adhuc in ruinis, primum vero anno 1722 eleganter renovatum est“ und zu Nagy- (Gross-) Bény „Locus hic nobilis ob vastum illud, antiquissimum vallum, quo adhucdum includitur: incingit enim eandem rippam agger tergeminum, quorum maximus complectitur ambitu orgias 1219, altitudine orgias 10, par est interior altitudine, sed amplitudine dimidia parte minor, minimus autem qui intimus. Fama est vallum isthoc Kupam, quum Sto Stephano se opponeret, excitasse, quisquis is sit, qui excitavit opus tamen molitus est toto regno memorabile, stupendi enim et incredibilis operis est, et fidem paene humanam excedit“ u. s. w.

Da die Kirche des heil. Leibes, welche den beiden Dörfern gegenwärtig zur Pfarrkirche dient, im Jahre 1861 restaurirt und gemalt wurde, erhielt ich vom archäologischen Comité der ungarischen Akademie im September des vergangenen Jahres den Auftrag, mich nach Bény zu begeben und über den Zustand der dortigen Alterthümer einen Bericht zu erstatten. Die Verschanzungen, welche nordwärts Klein-Bény liegen, sind zum Schutze der Stadt Gran gegen einen von Norden kommenden Feind bestimmt, haben demnach nichts mit dem Kampfe zwischen dem Könige Stephan und Kupa zu thun, und dies um so weniger, weil Kupa Obergespan des gerade in entgegengesetzter Richtung liegenden Sümegher Comitates war. Andere schreiben die Aufführung der Schanzen den Türken zu; doch könnten sie auch älter sein und gegen den Parteigänger Csák von Trentschin, von dem wir wissen, dass er zu Anfang des XIV. Jahrhunderts wiederholt den Erzbischof von Gran, als einen Anhänger des Königs Karl Robert, belästigte, gedient haben. Jedenfalls aber erscheint Bény durch seine Verschanzungen als ein in der Zeit ihrer Aufwerfung für die Vertheidigung Grans wichtiger strategischer Punkt. Von den alten in der Handschrift der Akademie erwähnten Gebäuden, steht noch die Kirche des Prämonstratenser Stiftes, und die als Apostelkirche bezeichnete Rundcapelle; die Kirche der heil. Katharina und die Überreste des Klosters aber sind spurlos verschwunden; doch ist zu bemerken, dass erstere nicht ostwärts von der Stiftskirche gestanden haben kann, weil sich hier ein ziemlich hoher und steiler Abhang gegen das Granthal, ganz nahe am Stiftskirchenthore befindet. Der Platz, auf welchem das Kloster stand, ist zwar nicht verbaut, jedoch geebnet, und kein Theil des alten Mauerwerkes über dem Boden ersichtlich. Die Zerstörung ist erst in neuester Zeit

[1]) Aus den Mittheilungen des archäologischen Comité's der ungarischen Akademie der Wissenschaften.

geschehen, nachdem die Handschrift der Akademie erst vom Jahre 1827 datirt, und der Jesuit Wagner im vorigen Jahrhundert sogar noch die Malereien des Refectoriums gesehen hatte. Die Rundcapelle steht etwa hundert Schritte westwärts von der Kirche: es sind jedoch nicht die geringsten Spuren von Alterthümlichkeit an ihr zu bemerken. Möglicherweise wurden diese entweder durch die erwähnte im Jahre 1722 vorgenommene Restauration verwischt, oder erst durch jene vom Jahre 1800, welcher auch die grössere Kirche unterworfen wurde. In beiden ging man mit dem Malteranwurf so entschieden vor, dass der Steinbau in der Rundcapelle nirgends und in der Kirche auch nur an wenigen Stellen zu Tage tritt. Der moderne vollkommene Mörtelmantel der Rundcapelle erlaubt demnach nicht zu entscheiden, wie viel wir von dem, nach der Angabe der Handschrift bereits im Jahre 1722 in Ruinen gelegenen Gebäude der ursprünglichen Anlage, wie viel der Restauration von 1722 zuschreiben sollen. Die Entscheidung wird hier um so schwieriger, weil das Gebäude ganz und gar ohne alle architektonische Gliederung und Verzierung dasteht; dass hier jedoch bereits gleichzeitig mit der Kirche eine Taufcapelle oder ein Karner, und nachdem der ursprüngliche Bau verschwunden sein mag, ein späterer gleichförmiger aufgeführt wurde, dafür sprechen Form und Stellung der Capelle deutlich. Die Stiftskirche zum heil. Leib ist in ihren unteren Partien noch immer die ursprüngliche, und eines der merkwürdigsten Gebäude des romanischen Styles; wesshalb eine genaue Aufnahmen und Publication derselben um so wünschenswerther erscheint, weil die vom Pester Architekten Joseph Hild geleitete zweck- und stylwidrige Restauration das Alterthümliche der Kirche nochmals unkenntlich zu machen und zu verwischen droht.

In Folge meines Referates beauftragte mich das Comité mit der Aufnahme der Kirche, und deren Veröffentlichung in seinen „Archäologischen Mittheilungen."

I.
Chronologie der Kirche.

In der von Maurus Czinar im Jahre 1860 veranstalteten neuen Ausgabe der Fuxhoffer'schen Monasterologie lesen wir Th. II, S. 6 über Bény:

„In Kis Bény loco elevatiore supra ripam Grani visitur adhuc ecclesia cum duabus turribus ex secto lapide, quae fuit Praemonstratensium. Ecclesiae adjacent rudera monasterii, quae ipsem et non semel inspexi, at nulla inscriptio reperitur: imagines quoque, quae in refectorio depictae fuerunt, ita deturpatae sunt, ut nihil internosci queat, inquit Carolus Wagner ex soc. Jesu in manuscripto de Abbatiis et Prepositiuris Hungariae. Ex litteris conventus fratrum ordinis praemonstratensis de Saagh anno 1273, fide publica datis discimus, praeposituram hanc per magistrum Stephanum, filium Omodej fundatam fuisse, qui dum ibidem sepeliretur, ejus mater, vidua, et soror coram pluribus comitibus et religiosis testibus viva voce declaraverunt, defunctum Stephanum monasterio huic suo de Béen villas Kéménd Eclegavisse. A proprio et originario patre, praeposito Sti Stephani avulsa est filia Bin, velut in aliis catalogis legitur. Baen praepositura, et subdita abbati montis Sion anno 1294, sed anno 1516 ad praepositum de Saagh patermiter in Bin praecipiente capitulo generali translata est, et penes eum permansit usque dum Turcarum armis Strigonium, ejusque nominis comitatus subacta fuissent anno 1543. E tabulario S. Benedicti de Gron (St. Benedek, welches eine alte Kirche im Spitzbogenstyle besitzt) constat, Simonem praepositum propter violente ablatos duos boves et totidem equos per suos homines citatum fuisse per Paulinos Nostrenses (von Maria Nostra) anno 1467. Tandem suis primigeniis heris vacuam praeposituram anno 1561 die 1. Febr. Ferdinandus imperator cum abbatia benedictina de Széplak e manibus profanorum erepta, accedente sedis apostolicae adprobatione, contulit societati Jesu pro condendo collegio Tyrnaviae. Ita Samuel Timon e soc. Jesu, in epitome chron. ad hunc annum."

Die auf das Bényer Stift bezügliche Haupturkunde, welche bei Fuxhoffer blos auszugsweise citirt wird, befindet sich in Fejér's Codex diplomaticus V, II, 138 abgedruckt, und lautet:

„Nos conventus Fratrum Ordinis Praemonstratensium de Saagh memoriae commendantes significamus Universis: Quod cum Magister Stephanus, bonae memoriae, filius Omodaej, defunctus apud monasterium suum in Bén tumularetur, vocatos misimus Marcum Priorem, et Augustinum Subpriorem, domus nostrae, ad eum tumulandum et testamentum ejus audiendum; ubi mater eiusdem Mag. Stephani, ac relicta et soror praesentibus Comitibus Stephano de Pasztuh, Buben, Desiderio, Johanne, Syba de Borth, et Leuks, ac praesentibus fratribus Praedicatoribus: Fratre Ladislao de Strigonio, Fratre Johanne, Hugone et Detrico, et coram Fratribus minoribus, Fratre Galla Lectore Strigoniensi, et fratre Clemente, Socio ejusdem, et Praeposito de Bén primario, Jacobo priore, et Mauricio cantore ejusdem loci, testamentum Magistri Stephani, quod viva voce coram ipsis celebraverat in manifesto, coram dictis testibus dictae Dominae viva voce expresserunt, et fieri permiserunt, tali ordinatione continente: Primo omnium reliquit quandam villam nomine Kémend cum suis attinentiis, quam et ipse emerat, et pater suus comes Omodéj, cum transuiaret cum rege Andrea, pro remedio animae suae, monasterio suo de Bén confirmando donaverat in perpetuum, item aliam nomine Pauli cum sua terra ad praedictum Kémend conjunctam, donavit dicto suo Monasterio. Item villam Vezekén, quae eum contingebat, donavit suae Ecclesiae, cum mancipio aratore, nomine Month. et cum omnibus suis, ac cum uxore, ad eandem terram reliquit cum sex bobus, quae Domina Magistri mater testata est fuisse suum servum. Item reliquit unum pulsa-

torem, nomine Syron. Item reliquit duas vineas in Kondej cum vinitoribus, qui culturam exercerent earum vinearum; unum Michaelem nomine, cum fratre suo, nomine Fuzto. Item reliquit unum molendinum cum tribus molis, quod molendinum fuit Hysy, et Jacobi Jobbagyonum Ecclesiae. Item reliquit decem equos de equatia sua, et viginti truncos cum apibus. Quam ordinationem et testamentum praesente Domino Pangratio, filio Kazmerii ordinarunt ipso volente et consentiente, et ad beneplacitum eorum reliquit ordinanda. Datum anno Domini Millesimo, Ducentesimo, Septuagesimo tertio."

Ex actis Abbatiae Saagh in collectione Diplomatiae Rajcsanyi-Mednyanszkyana.

Die Hauptstelle des angeführten Documentes ist für uns: „*quam* (villam Keménd) *et ipse emerat, et pater suus Omodej, cum transuiasset* (in Palaestinam) *cum rege Andrea, pro remedio animae suae, monasterio suo de Bén confirmando donaverat in perpetuum.*" Hieraus ist ersichtlich, dass sowohl das Kloster als auch die Kirche von Bény bereits vor dem Kreuzzuge Andreas II., welcher in die Jahre 1217 und 1218 fällt, angelegt gewesen sein musste, sonst könnte Meister Stephan nicht das Kloster als Kloster seines Vaters bezeichnen, und die Urkunden vom Jahre 1273 nicht ausgesprochen haben, dass Omodej seinem Kloster die Villa Keménd vor seinem Zuge mit Andreas nach Jerusalem geschenkt habe; und dies wird nun auch durch die ganze Conception und Ausführung der Kirche vollauf bestätigt, indem beide auf denjenigen Zeitpunkt der zweiten Epoche des romanischen Styles hinweisen, in welchem bereits die Spitzbogenformen an verschiedenen Stellen, besonders aber an den Gewölben in Aufnahme kamen. Die Kirche vom Martinsberge, in nicht gar weiter Entfernung von Bény gelegen, und etwa um anderthalb Jahrzehende später erbaut, zeigt uns den Übergangsstyl in einer bei weitem grösseren Entwicklung, so zwar, dass hiefür der geringe Zeitabstand keine genügende Erklärung gäbe, falls wir eine solche nicht in dem, von Mertens ausgesprochenen Gesetze fänden, dass die verschiedenen Orden in der Stylentwicklung hinter einander zurückblieben. Der am meisten vorgeschrittene Orden war ohne Zweifel, das ganze Mittelalter hindurch, der Benedictinerorden, welchem die Kirche auf dem Martinsberge angehört, daher wir hier den Übergangsstyl nicht nur am Gewölbe, sondern auch an der Gliederung und den Formen seiner Stützen angewandt finden, während diese in Bény ein weit alterthümlicheres Ansehen haben. Letzteres zeigt sich in noch weit grösserem Maasse an den Rundbogenfenstern, wieferne sich diese noch vom ursprünglichen Baue an den Chorapsiden und an den Thürmen erhalten haben. Die Fenster des Schiffes hingegen wurden während der Restauration vom Jahre 1722 in ihrer heutigen Gestalt ausgebrochen.

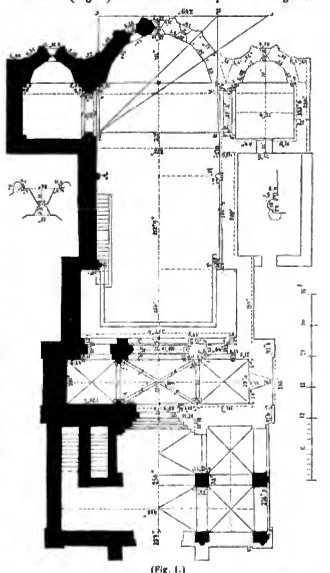
Der ursprüngliche Bau der Bényer Kirche gehört demnach den beiden ersten Decennien des XIII. Jahrhunderts an, ihr Styl ist jener der zweiten Periode des Romanismus, mit für die Zeit noch spärlicher Beimischung von Spitzbogenformen. Erhalten sind uns vom ursprünglichen Baue die unteren Partien der Kirche, der Vorhalle, und die Thurmvierecke; Gewölbe und Fenster des Hauptschiffes und des Querschiffes sind modern, ebenso das Gewölbe der Vorhalle. Die Kirche hat viel Eigenthümliches, worin sie aber mit anderen ihr ähnlichen übereinstimmt, das mag sie von der Kirche zu Gurk, und zwar durch Vermittlung der Kirche von St. Ják überkommen haben.

II.

Beschreibung.

a) Im Allgemeinen.

Die Kirche hat blos ein Schiff, welches in der Hauptapside endet, an letztere schliesst sich jederseits eine kleinere Apside, mit einem Querraume vor sich, an. Der Grundriss (Fig. 1) steht in seiner Hauptform dem griechi-



(Fig. 1.)

schen T näher als dem lateinischen Kreuze, und hat, wenn

wir den Grundriss der Kirche für sich betrachten, manches gleichzeitige Analogon in kleineren Kirchen und in vielen Kryptenformen der grösseren Kirchen des Mittelalters.

Eigenthümlich ist der Bényer Kirche die Erweiterung der letzten, westlichen, Abtheilung ihres Schiffes. Diese Erweiterung wurde durch die in dieser Abtheilung befindlichen Seiten- und Querempore bedingt, und zwar desshalb, weil diese Querempore nicht die ganze Breite ihrer Abtheilung einnimmt. Ihr gehört zuvörderst der ganze Raum über der Zwischenthurmhalle, sodann ein schmaler Streifen vor dieser und vor den hinanlaufenden Thürmen; hier endet aber die Empore noch nicht, vielmehr tritt sie in Verbindung jederseits mit einem schmalen Gange, welcher sich eben über der Erweiterung der letzten Schiffsabtheilung, und nur über dieser befindet. Es hat nun diese Anlage allerdings ein modernes Ansehen, und zwar um so mehr, weil die drei Arme der Empore auf Gewölbsegmenten ruhen, nichts desto weniger gehört das Ganze aber doch dem ursprünglichen Baue an, und ist nichts weiter als eine Vorkragung, wie wir ähnliches häufig an gleichzeitigen Erkern sehen; Zeugniss dessen die Halbsäulen γ und δ (Fig. 1 u. Taf. XI), und die gleichzeitigen Consolen in den Ecken, aus welchen das Halbgewölbe emporwächst. Auch entsprechen den Halbsäulen γ und δ nirgends eine oder zwei mittlere ganze, denn die Nachgrabungen nach deren etwaigen Fundamenten blieben ohne Resultat; derlei Mittelsäulen müssten aber andererseits den ohnehin schmal zugemessenen Lichtraum des einzigen Schiffes noch mehr beengt haben. Auf die Empore führte bereits ursprünglich eine Treppe aus der Kirche, welche sich an die innere Fläche der nördlichen Seitenmauer lehnte; diese Treppe besteht zwar nicht mehr, ihre Spuren haben sich jedoch bis zur Restauration im Jahre 1861 in der Art erhalten, wie dies auf Taf. XI zu sehen. Möglicherweise war die Treppe blos von Holz, und der geringe Mauervorsprung, welcher noch im vergangenen Jahre sichtbar war, diente den Stufen blos zum Auflager. Über dieser Treppe war in einer sehr flachen Vertiefung ein Spitzbogen zwischen den beiden hohen Wandsäulen zu sehen, der gleichfalls im vergangenen Jahre abgetragen wurde. Eine zweite Treppe befand sich noch im Jahre 1861 im nördlichen Thurme, auf dieser gelangte man zum Orgelchor und in die Thürme. Auch diese hat nun die neueste Restauration abgetragen und an jenen Ort der Vorhalle versetzt, wo wir sie auf Fig. 1 sehen.

Unter die Seltenheiten, die in Ungarn ohne zweites Beispiel sind, gehört die vor den Thürmen gelegene Vorhalle. Auf den ersten Anblick würde man diese Vorhalle für einen neuen Anbau halten, so fleissig wurde in ihr jede alte architektonische Gliederung in einen vollständigen Mörtelmantel eingehüllt; auf dem Dachboden der Halle verabsäumte man jedoch den Mörtelanwurf und so entdeckte Ipolyi Stummer, der mich auf meiner Reise begleitete, zuerst Spuren eines gedrückten Spitzbogenmauerwerkes über dem Hauptportale, bei näherem Zusehen fanden sich ähnliche Spuren auch an den Seitenwänden; zur Gewissheit aber ward die Ursprünglichkeit der Vorhalle durch den Fund zweier Wandsäulen rechts und links vom Eingange dieser Halle, die gegenwärtig durch die moderne Restauration bedeckt werden. Es hatte der Architekt, der die Restauration leitete, den an sich abenteuerlichen, für unsere Forschung jedoch fruchtbaren Gedanken, an die Seiten des Einganges Mauerstreben anzubringen; um diese besser einzubinden, liess er einige Zoll tief die Wand aufreissen, und da erschienen denn plötzlich die alten Capitäle, die im Style vollkommen jenen der Kirche entsprachen. Leider konnte ich diese Capitäle nur einige Minuten lang sehen, da man sie gerade im Momente meiner Abreise aufdeckte, und gleich wieder unter Ziegel und Mörtel viel tiefer als früher begrub. Vergebens erhob das archäologische Comité der Akademie und diese selbst ihre Stimmen gegen einen solchen Vandalismus, die Streben des Herrn Joseph Hild sind und bleiben da, und decken die alten Säulen. Gegenwärtig erscheint die ganze Vorhalle in der Art, wie wir sie links auf Fig. 1 sehen, rechts gebe ich deren muthmasslichen Zustand, wie er so oder ähnlich in einer späteren Zeit aus seiner Verkleidung zu Tage treten wird. Die Vorhalle muss ursprünglich gleichfalls drei Schiffe gehabt haben, in welche sie durch zwei freistehende Pfeiler getrennt wurde. Dies hat jedoch den Herren Restauratoren nicht behagt, und so haben sie vom Portalgewände aus auf die Mittelpfeiler zu eine Wand gezogen, um die ursprüngliche Anlage vollkommen zu maskiren. Unentschieden muss ich lassen, ob die Vorhalle ursprünglich ganz offen, oder blos mit Fenstern versehen war, und ob aus ihr blos das noch heute bestehende Mittelportal, oder ausser diesem noch jederseits ein Seitenportal in die Kirche führte.

Der Einfluss des Spitzbogenstyles zeigt sich vorzüglich an zwei Stellen der Kirche; an ihren Gewölben und an ihren Apsiden.

Das ursprüngliche Gewölbe der Kirche war nämlich ein Spitzbogengewölbe, und höher als das gegenwärtige, welches wahrscheinlich der Restauration vom Jahre 1722 angehört. Die Anfänge des ersten Gewölbes sind noch unter dem Dache zu sehen. Als man das heutige aufsetzte, mussten die alten Rippen weichen, und so erheben sich jetzt ungegliederte Gurte über den Halbsäulen des Mittelschiffes, zwischen denen böhmische Kappen gespannt sind. Spuren des alten Spitzbogens zeigen sich noch über den Halbkuppeln der Apsiden, und zwar in sehr gedrückter Form. In den Thurmhallen sieht man rippenlose Kreuzgewölbe, in der Zwischenthurmhalle jedoch findet sich an den Graten des Kreuzgewölbes ein alterthümliches Rundstabglied. Die Decken der Vorhalle sind modern.

Die alten Thürme haben sich bis zum Helme erhalten, sie stehen in ihrer Form den Jáker Thürmen nahe, nur sind sie weit ärmer in ihrer Verzierung, es findet sich

an ihnen der romanische Bogenfries, doch haben sie keine Rosenfenster wie jene zu Ják; im Dachbodenraume des nördlichen Thurmes sieht man ein Doppelfenster, dessen Mittelsäule jedoch ausgebrochen ist; die übrigen Fenster der Thürme sind auffallend enge und nieder, beides in noch höherem Grade als an anderen gleichzeitigen Bauwerken.

Der Giebel zwischen den Thürmen hat ein grosses einfaches Radfenster ohne Stabwerk, und darüber einen Bogenfries, der jedoch gegenwärtig vom Dache der Vorhalle ganz verdeckt wird.

Der Grundriss der Apsiden zeigt deutlich den Einfluss der Spitzbogenarchitectur, denn er ist polygon, und zwar nicht blos im Äussern, wie er dies bereits bei byzantinischen Kirchen ist, sondern aussen und innen, ja er ist zugleich auffallend vieleckig; so hat die Hauptapside einen siebenseitigen Schluss aus dem Vierzehneck, und jede Nebenapside einen fünfseitigen aus dem Zehneck. In dieser Hinsicht steht die Bényer Kirche wahrscheinlich einzig unter ihren Stylgenossen.

Ist nun aber auch der Grundriss der Apsiden nicht mehr rein romanisch, so ist es desto mehr der Aufriss, und dies so innen als aussen; denn hier findet sich nicht die geringste Spur eines Spitzbogens, und eben so wenig die einer Strebe, ja man kann die neben den Wandsäulen herlaufenden Ränder kaum mit dem Namen der Lisenen bezeichnen. Die auf Taf. X dargestellten Apsiden sind der reichste architektonische Theil der Kirche; hier haben die drei Restaurationen von 1722, 1800 und 1861 am wenigsten verdorben; zwar fehlt der, den monumentalen Charakter störende Mörtelanwurf auch hier nicht, und hat er namentlich das Kranzgesimse bis zur Unkenntlichkeit überkleistert; doch ist wenigstens kein Neubau zum alten getreten, so dass sich die eigenthümlichen alten Motive hier ganz erhalten haben. Diese bestehen in der besonderen Verbindung der Apsiden mit einander, in der Formation des Bogenfrieses und in dessen Modification über der mittleren Seite der Hauptapside.

In der Regel verbinden sich die Seitenapsiden mit der Hauptapside in ihrer ganzen Höhe unter einem spitzen Winkel; in Bény hingegen tritt zwischen die Haupt- und jede Seitenapside ein eigenes zu diesem Zwecke aufgeführtes, oben mit einem schräge zurückweichenden Dreieck bedecktes Mauerstück, über dem die innerste Seite des Nebenapsidenpolygons in einer sehr kleinen Höhe erscheint, ähnliche Mauerstücke bedecken auch die äusseren Seiten der Nebenapsiden, da wo diese an das Querschiff stossen, so dass jede derselben unten blos dreiseitig, und erst über den genannten Mauerstücken fünfseitig erscheint; gleicherweise werden die sieben Seiten der Hauptapside um zwei dadurch scheinbar vermindert, dass die vorletzten äussern sich an die letzten nicht unter einem Winkel anschliessen, sondern mit einer Bogenlinie in dieselben übergehen.

An der Kirche zu Gurk erhebt sich der Bogenfries des eingetieften Mittelfeldes der Nebenapsiden über die Bogen der benachbarten beiden Seitenfelder; an der Hauptapside jedoch haben alle Felderbogen gleiche Höhe. In Bény ist dieses Motiv systematisch durchgeführt; hier nehmen nicht nur die Felderbögen der Nebenapsiden ab, sondern es findet sich an jenen der Hauptapside ein vollkommenes Herabsteigen auf drei Stufen vom Mittelfelde nach jeder Seite zu, was der Chorseite einen bewegten lebendigen Charakter ertheilt. Dieses Emporsteigen der Bogenfelder von den Seiten nach der Mitte hat nebst der bedeutenden Überhöhung des Rundbogens im Mittelfelde, wo es am stärksten ist, die Umwandlung des Bogenfrieses in einen flachen Bogen veranlasst; denn ein Bogenfries hätte in dieser Höhe keinen Raum gehabt.

Alle diese Eigenthümlichkeiten geben der Ostseite der Kirche ein originelles, von dem der gewöhnlichen romanischen Apsiden abweichendes Ansehen, und gewähren zugleich ein Zeugniss für die Lebhaftigkeit der Phantasie ihres Meisters; die Ausführung entspricht jedoch der Erfindung nur in sehr geringem Maasse, denn die Technik ist hier beinahe roh zu nennen. Von den neun Halbsäulen der Apsiden haben blos vier Capitäle, die übrigen fünf verbinden sich ziemlich ungeschickt, oder verbinden sich vielmehr gar nicht mit den Ecken der Polygone; der Bogenfries ist weniger als einfach, er ist beinahe formlos und ohne richtige Rundform; endlich sind Kranzgesimse und Sockel theils unvollendet, theils ohne zweckmässige Gliederung.

Die Fenster der Apsiden gehören zu den engsten, die der romanische Styl erzeugt hat, und geben im Innern so wenig Licht, dass dieses durch die westliche Beleuchtung der Kirche fast unmerklich gemacht wird. Auch ist das Verhältniss der Breite zur Höhe dieser Fenster ein so ungewöhnliches, dass es nur durch die sehr bedeutenden Schrägen der Gewände einigermassen erträglich erscheint. Falls die ursprünglichen Schifffenster ein ähnliches Grössenverhältniss hatten, muss die Kirche auffallend schwach beleuchtet gewesen sein.

Ob die hinter den Apsiden aufsteigenden Mauern des Quer- und des Mittelschiffes ursprünglich, etwa mit Bogenfriesen, verziert waren, lässt der dicke Mörtelanwurf gegenwärtig nicht mehr entscheiden. Ich habe die glatte Wand des Mittelschiffes dazu benutzt, in punktirten Linien auf ihr den Lauf und die Höhe des Spitzgewölbes der inneren Kirche anzugeben, welches beiläufig in der Höhe des Bogenfrieses der Mittelapside seinen Ursprung hatte.

Die Bedachung der Apsiden ist modern und roh, sie bildet, ohne sich an die Polygonseiten des Unterbaues zu kehren, formlose Schindelkegel.

(Schluss folgt.)

Zur Geschichte der österreichischen Malerei im XV. Jahrhundert.

Von Dr. Karl Schnaase.

(Schluss.)

Um dieselbe Zeit lebte aber in einer kleinen Stadt in Tirol, in Bruneck (oder wie er selbst schreibt und noch die heutige Volkssprache spricht: Prauneck) nordöstlich von Brixen ein bedeutender Künstler, Michael Pacher. In einer Urkunde des Archivs dieser Stadt kommt er schon im Jahre 1467 als „Meister Michel der Maler" vor. Im Jahre 1471 [1]), schloss er in Botzen mit mehreren Einsassen des benachbarten Dorfes Gries einen Vertrag, wonach er sich zur Lieferung eines aus Schnitzwerk und Malerei bestehenden Altarwerkes für ihre Pfarrkirche binnen vier Jahren und gegen den bedeutenden Preis von 350 Mark Perner guter Meraner Münze verpflichtete. Er erhält dabei den Titel eines „ehrbaren und weisen" Meisters, und dass der Vertrag in Gegenwart des Bürgermeisters von Botzen geschlossen und von demselben auf sein Ersuchen mit untersiegelt wurde, beweist, dass er sich schon eines mehr als gewöhnlichen Ansehens erfreute. Die Gemälde auf den Aussenseiten der Flügel: Oelberg, Geisselung, Kreuzigung und Auferstehung sind verschwunden, das Schnitzwerk des Schreines, die Krönung Maria durch Vater und Sohn nebst St. Michael und St. Erasmus, zwei Reliefs von den Flügeln, der engliche Gruss und die h. drei Könige, und einige Theile der Predella dieses Altars aber erhalten und machen nach der Beschreibung eines einsichtigen Augenzeugen [2]) einen eben so anmuthigen als kirchlich feierlichen Eindruck. Namentlich entsteht diese Wirkung durch die geschickte Verbindung des Architektonischen und Malerischen und durch die zarte Ausführung des spätgothischen Zier- und Nischenwerks. Die Grossartigkeit und Durchbildung, welche das Hauptwerk des Meisters, der nachher zu besprechende Altar von St. Wolfgang zeigt, ja überhaupt eigentliche Formschönheit und Idealität vermisste unser Berichterstatter, dagegen rühmt er das Streben nach naiver Naturwahrheit. Die Männerköpfe sind frisch aus dem Leben genommen, Maria hat ein liebliches mädchenhaftes Gesicht mit einem Stumpfnäschen, und besonders reizend erschienen die Kinderköpfe der Engel. Dies naturalistische Element so wie die hie und da auffallend starren Faltenbrüche der Gewänder schienen ihm deutlich den Einfluss der niederdeutschen Schule zu verrathen.

Derselben Frühzeit unseres Meisters wird ein Altarwerk angehören, das, angeblich aus Botzen stammend, aus dem Besitze des Prof. Ainmüller in das vaterländische Museum zu München übergegangen ist und ihm wenn auch nicht mit urkundlicher Gewissheit [1]), doch mit grosser innerer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann. Der Schrein enthält in ganz runden Figuren, aber in völlig malerischer und zugleich streng symmetrischer Anordnung die Geburt Christi. In einem durch schräge gestellte Seitenwände perspectivisch gebildeten Gemache liegt genau in der Mitte das Christuskind am Boden, daneben in gleicher Entfernung und mit gleicher Grösse knieen Maria und Joseph, hinter denen auf jeder Seite durch das geöffnete Fenster sich je ein Hirte mit ehrfurchtsvoller Geberde hereinbiegt. Hinter dem Christkinde drei kleine Engel, dann Ochs und Esel vor dem mittlern der drei Fenster der hintern Wand, durch welche man in der Ferne den Zug der drei Könige herannahen sieht. Auf den Flügeln in flachem Relief St. Katharina und St. Christina, auf den Aussenseiten gemalt zwei weibliche Heilige mit Kindern an der Hand, die h. Julitta mit dem kleinen Quirinus und St. Anna mit Maria und dem Christkinde. Im Sarg des Schreines eine Grablegung zwischen zwei Bischöfen in Relief und auf den Flügeln zwei Heilige. Im Wesentlichen kann man von diesem Altare ganz dasselbe

---

[1]) Die von Herrn v. Vintler in Bruneck mitgetheilte, im D. Kunstbl. 1853, S. 131 abgedruckte Abschrift des noch im Archiv zu Botzen bewahrten Vertrages hat zwar die Jahreszahl 1481, aber M. Koch (Beiträge zur Geschichte Botzens 1844, und im D. K. Bl. 1854, S. 427) und der Localforscher P. Justinian Ladurner, Beiträge zur Geschichte d. Pfarrk. von Botzen 1852 (vergl. Mitth. II, S. 121), lesen 1471, und diese Jahreszahl scheint nach dem stylistischen Verhältnisse des Werkes zu dem St. Wolfgang-Altare wahrscheinlicher, so dass ich sie bis zu anderweitiger Berichtigung aus der Originalurkunde annehme.

[2]) Alois Messmer, in der Mitth. a. a. O.

[1]) Der Beweis, welchen E. Förster (im Kunstbl. 1853, S. 131 und später in den Denkm. deutscher Baukunst, Th. I, Abth. 2, S. 19) gefunden zu haben glaubt, beruht auf einem Irrthume. Er nimmt nämlich an, dass in jenem Vertrage Pacher's mit den Einwohnern von Gries ihm für den bestellten Altar die Masse eines von ihm früher gefertigten Altares in der Pfarrkirche zu Botzen vorgeschrieben seien, glaubt die Massverhältnisse des Ainmüller'schen Altares mit dem zu Gries übereinstimmend und folgert hieraus die Indentität des Ainmüller'schen mit dem aus der Botzener Kirche verschwundenen Pacher'schen Werkes. Allein der Vertrag verweist keineswegs im Allgemeinen auf die Masse des Botzener Altares, deutet auch in keiner Weise an, dass derselbe von Pacher sei, sondern erwähnt ihn nur ein Mal und zwar mitten in der Beschreibung der für den neuen Altar bestimmten Gegenstände. Nachdem die der Predella (der Sarch) vollständig angegeben sind, heisst es weiter: *Obn in der tavel unnser liebn frawn krönung in aller der Mass als in unnser lieber frawn pfarrkirche in der tavel ze Botzen stet, und an Seite Sannd Michl und Sannd Erasm.* u. s. w. Also blos die Krönung Mariä hat so ausgeführt werden sollen, wie dieselbe im Schreine des Botzener Altares stand, dieser enthielt also eine solche Krönung; der Schrein des Ainmüller'schen Altars hat diesen Gegenstand nicht, ist also auch nicht mit ihm identisch. Dagegen macht mir der Styl dieses Altars (dessen Abbildung bei Förster übrigens nur eine sehr schwache Vorstellung von dem Reize des Originals gibt) sehr wahrscheinlich, dass er ein früheres Werk Pacher's sei. Die Möglichkeit, dass es die spätere Arbeit eines Schülers sei, ist aber nicht zu bestreiten und würde darin eine Unterstützung finden, dass das gothische Zierwerk bei Weitem nicht den reinen Styl des St. Wolfgangaltares hat.

aussagen wie von dem in Gries. In den Gestalten ist das naturalistische Element vorherrschend, während die symmetrische Anordnung denn doch wieder einen kirchlich feierlichen Eindruck macht. Die knieende Maria, sanft zurückgelehnt wie in seliger Betrachtung, ist sehr zart und lieblich, aber vor Allem ziehen die Engel mit ihren reizenden Kinderköpfchen den Beschauer an und die beiden Hirten, besonders der eine hinter Joseph, der mit gefalteten Händen und entblösstem Haupte ein sprechendes, aus dem Leben gegriffenes Bild schlichter Frömmigkeit und staunender Ehrfurcht ist. Die Reliefgestalten der h. Katharina und Christine in etwas volleren Formen und mit wahrhaft königlicher Miene sind von grosser Schönheit, und auch die beiden gemalten mütterlichen Heiligen auf der Rückseite der Flügel besonders in der Gewandung sehr frei und grossartig.

Der Altar zu Gries, den Pacher wohl dem Contracte gemäss nach vier Jahren, also 1475, abgeliefert haben wird, muss seinen Namen auch im weiteren Umkreise bekannt gemacht haben, da bald darauf der Abt des Stiftes Mondsee im Salzkammergute ihn zur Ausführung eines gewaltigen Altarwerkes in der damals nach einem Brande herzustellenden Kirche zu St. Wolfgang erwählte, den er dann auch nach gewiss mehr als vierjähriger Arbeit im Jahre 1481 vollendete. Es ist nicht blos sein Hauptwerk, sondern eine der grossartigsten Leistungen der deutschen Kunst in diesem Jahrhunderte. Wie Pacher den Altar in Gries, bei dem das Schnitzwerk die Hauptsache, die Gemälde unbedeutender sind, allein übernahm, obgleich er sich nur als Maler bezeichnet, so erklärt er sich auch hier in der Inschrift als den alleinigen Urheber und Vollender dieses an Arbeiten beider Art reichen Werkes [1]), bei dem gerade die plastische Darstellung im Schrein von wunderbarer, grossartiger Schönheit ist. Man darf daher annehmen, dass er dies wirklich selbst gemacht hat und also ein eben so bedeutender Bildschnitzer wie Maler war. Die Darstellung im Schreine ist nicht, wie man sie bezeichnet hat, die Krönung der Jungfrau, sondern wie von Freih. v. Sacken richtig erklärt, der Moment ihrer Weihe zu dem grossen Berufe als Mutter des Heilandes. Denn vor Gott dem Vater, der mit der Krone auf dem Haupte und der Weltkugel in der Linken, sitzend, die Rechte segnend erhoben hat, kniet die Auserwählte, ihr wallendes Haar mit der Krone bedeckt, und über beiden schwebt die Taube, während Christus nicht sichtbar ist. Von grosser künstlerischer Weisheit ist die Anordnung diesser Gruppe. Während nämlich der Schrein die gewaltige Höhe von zwölf Fuss sechs Zoll bei zehn Fuss Breite hat, sind jene Hauptgestalten noch unter Lebensgrösse, so dass sie nur einen verhältnissmässig kleinen Theil des ganzen Raumes füllen. Neben ihnen stehen nämlich, durch reich mit Engelstatuen und Baldachinen geschmückte gothische Pfeiler getrennt, die lebensgrossen Statuen der Heiligen Wolfgang und Benedictus in bischöflichen Gewändern und darüber erhebt sich eine zwar in Formen der Spätzeit gebildete, aber doch sehr reizende und stolzvolle gothische Architectur mit Bögen, Fialen und schlanken Fenstern, welche durchweg aufs Reichste gegliedert und vergoldet, fast die halbe Höhe des Schreines füllt. Die Mittelgruppe erscheint daher als der Kern und Inhalt der glänzendsten Umgebung und erhält den ganzen Vortheil dieser grossartigen Anlage ohne die Schwere eigner grosser Körperlichkeit. Auch das ist weise, dass der Meister die beiden Hauptgestalten fast ganz im Profile einander zugewendet darstellt, wodurch der Beschauer mitten in die heilige Handlung hineingezogen wird und an dem leuchtenden Golde tiefere Schatten entstehen, welche die Körperbildung beleben und dem Ganzen einen ernsten, bedeutsamen Charakter geben. Dazu kommt dann aber die Schönheit der Gestalten selbst, besonders der Marie, welche gleichsam in jungfräulicher Scheu vor der Majestät Gottes das Haupt zur Seite wendet und so dem Beschauer den vollen Anblick der lieblichen und zugleich edlen Züge gewährt. Es ist eine der schönsten Darstellungen dieses bevorzugten Gegenstandes der damaligen Kunst. Geht man auf Einzelnheiten ein, so findet sich freilich neben diesen Vorzügen manches Wunderliche und Manierirte. So im Faltenwurfe, der bald parallele schräge Linien von grosser Vertiefung, bald Dreiecke, bald wenigstens auffallende, durch die Haltung der Figuren keineswegs erklärte Winkel bildet. Auch sind die Engel zum Theil gespreizt und affectirt, und selbst der Körper des h. Wolfgang ist nicht klar gedacht und verstanden. Von dem sonstigen Schnitzwerk ist die Anbetung der Könige in der Predella sehr reizend; sie sowohl wie die beiden nur bei geschlossenen Flügeln sichtbaren Statuen neben dem Schreine, der h. Florian und Georg, mögen von der Hand des Meisters, die zahlreichen Statuen aber in dem noch 15 Fuss über den Altarschrein aufsteigenden Aufsatze, obgleich für diese Stelle ganz gelungen, eher Arbeiten eines Gesellen sein. Wichtiger sind uns die zahl- und umfangreichen Gemälde; auf den doppelten Flügeln in zwei Reihen zusammen sechzehn Tafeln von fast 6 Fuss Höhe und $4^1/_2$ Fuss Breite, dann die Flügel der Predella, ebenfalls innen und aussen bemalt, und endlich Malereien auf der ganzen Rückseite des Schreines und Sarges.

Die Wahl der Gegenstände wird zwar hauptsächlich von dem Besteller ausgegangen sein, indessen enthält sie theilweise so ungewöhnliche Gegenstände, dass man ein Entgegenkommen des Künstlers dabei voraussetzen muss. Bei voller festlicher Öffnung sieht man in dem der Verherrlichung der Jungfrau gewidmeten Schreine nur Momente ihres Lebens, oben als Flügelbilder, die Geburt, Präsen-

[1]) Dem Leser d. Bl. wird die ausführliche, von einer Abbildung begleitete Beschreibung von Sacken's in Bd. I, S. 129 der mittelalt. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates noch in guter Erinnerung sein, ich werde daher auf das Einzelne nur in soweit eingehen, als es zum Verständniss der daran zu knüpfenden Bemerkungen erforderlich ist.

tation, Beschneidung Christi und den Tod der Maria, unten in der Predella die Anbetung der Könige, daneben die Heimsuchung und die Flucht nach Ägypten. Bemerkenswerth ist, dass dabei gerade die liebliche und bedeutungsvolle Erscheinung des englischen Grusses fehlt, offenbar weil der Hergang im Schreine ihn dem Wesen nach erschöpft und gewissermassen in höherer Wahrheit enthält.

Nach der Schliessung dieser ersten Flügeln sieht man auf ihrer Rückseite in Verbindung mit den äusseren Flügeln die Geschichte Christi von seiner Taufe an bis zur Erweckung des Lazarus in acht Bildern und darunter manche bisher sehr selten auf Altären dargestellte Momente; wie die Versuchung, die Hochzeit zu Cana, die Speisung der Fünftausend, das Entweichen Christi aus dem Tempel, wo die Juden ihn steinigen wollen, und die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Mit der Erweckung des Lazarus schliessend, hält die Geschichte also gerade vor dem Beginne der Passion inne, und diese wichtigsten Momente, welche fast an keinem grossen Altarwerke in Deutschland fehlen, kommen gar nicht vor. Die Aussenseiten des Flügelpaares geben statt dessen in vier Bildern die Legende des heil. Wolfgang, und in dem luftigen Altaraufsatze nimmt zwar Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes die Mitte ein, aber mit Gott Vater darüber und Engeln und Heiligen zur Seite, so dass das Leiden hier schon zur Glorie geworden ist und alle vorhergehenden Martern und Beschimpfungen, gerade die, auf denen die ergreifende Wirkung beruht, die man in Deutschland sonst suchte, gänzlich fehlen. Auf der Aussenseite und dem Rücken der Predella sind die Kirchenväter und Evangelisten, und auf der Rückwand des Schreines in der Mitte der kolossale St. Christoph mit dem Christkinde neben je vier Heiligen gemalt. Es versteht sich, dass nicht sämmtliche Gemälde von der Hand des Meisters sind, man unterscheidet vielmehr mehr oder weniger bestimmt vier verschiedene Hände, und namentlich weichen die eben erwähnten auf der Rückwand von allen übrigen bedeutend ab. Sie sind keineswegs rohe Gesellenarbeit, sondern vielmehr von grosser Innigkeit und Zartheit, aber die Gewandbehandlung ist einfacher, die Kleidung schlichter und der Farbenton, dort vorherrschend warm und bräunlich, ist hier kühl und bleich. Wir dürfen annehmen, dass sie das Werk eines selbstständigen, schwäbischen oder vielleicht aus Salzburg oder Österreich stammenden Malers sind, dem Pacher diesen ohnehin isolirten Theil der Arbeit ganz überlassen hatte. Darauf mag es auch hindeuten, dass sich daran die Jahreszahl 1479 findet, während Pacher seine Arbeit als ein Ganzes ansah und alle Theile in seiner Inschrift nach der zwei Jahre darauf erfolgenden Vollendung zusammenfasste. Die Innenbilder aus dem Leben der Maria sind gewiss von des Meisters eigner Hand; sie zeigen ganz dieselbe Freiheit der Behandlung, dasselbe Gefühl für Schönheit und Grossartigkeit der Formen, wie das Schnitzwerk des Schreines, dabei aber auch dieselben Eigenthümlichkeiten der Gewandbehandlung, und bei einigen Figuren (z. B. bei dem Kinde auf der Beschneidung, bei dem kohlenanblasenden Apostel auf dem Tode Mariä) dieselben gekünstelten und nicht ganz verstandenen Bewegungen, wie dort bei einigen Engeln und dem Bischof. Übrigens sind diese Bilder von grosser Schönheit, die Gestalten kräftig modellirt, die Köpfe charakteristisch und mit Innigkeit und Feinheit des Ausdrucks. Die Einwirkung der Eyck'schen Schule ist unverkennbar, nicht blos in der kräftigen, leuchtenden und harmonischen Farbe, sondern auch in manchen Einzelheiten, wie z. B. in der Behandlung der Prachtgeräthe, und besonders in der räumlichen Anordnung. Kein deutscher Meister, mit einziger Ausnahme des Friedrich Herlen, hat sich das Raumgefühl der Niederländer in gleichem Grade angeeignet. Hier ist keine Spur von dem Gedrängten, Überladenen, Unruhigen, das bei den Deutschen dieser Zeit vorherrscht; alles ist massvoll, ruhig, mild. Die Figuren haben das richtige, bequeme Verhältniss zu der Bildfläche und die Gruppen sind klar und wohlgeordnet. Höchst bewundernswerth ist in dieser Beziehung der Tod der Maria; die Zahl der Apostel ist zwar auf acht vermindert, dafür aber auch die Aufnahme der Jungfrau in den Himmel ausführlicher als gewöhnlich behandelt. Engel tragen ihre Seele, nicht als Kindesgestalt, sondern als liebliche Jungfrau mit blonden Locken, dem Herrn entgegen, der sie liebreich empfängt, während unten die Apostel, alle in lebendiger Theilnahme an dem Vorgange und in grosser Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, doch vollkommen gesonderte Gruppen bilden, welche den Durchblick zu dem Bette und zu der schönen Gestalt der Sterbenden offen lassen. Ohne irgend eine Beschränkung des Einzelnen ist für Alles bequemer Raum gefunden. Nächst diesem zeichnen sich die Geburt und die beiden Predellabilder durch Zartheit und Innigkeit aus. Auch im Landschaftlichen und in der Neigung zu architektonischen Perspectiven folgt der Meister ganz den Niederländern; bei der Geburt sieht man hinten durch ein pompöses Thor in eine städtische Strasse, die Beschneidung erfolgt in einer tiefen Kirchenhalle, bei der Darbringung hat die Neigung zu perspectivischen Aufgaben den Künstler sogar zu der Wunderlichkeit verleitet, eine Säule in die Mitte des Bildes zu stellen, und selbst dem Tode der Maria hat er durch einen weiten Rundbogen mit Statuen und Baldachinen eine Art architektonischer Einrahmung gegeben, ähnlich wie zuweilen Roger van der Weyde.

Die acht Scenen aus der Geschichte des Heilandes unterscheiden sich von den Innenbildern in manchen Beziehungen; die Farbe ist zwar warm und kräftig, aber schwerer und undurchsichtiger, die Linienführung spröder, die Zeichnung härter, die ganze Behandlung nicht so frei und harmonisch wie dort. Aber auch diese Bilder, obgleich sie

meistens sehr complicirte Vorgänge darstellen, sind vortrefflich componirt; die Massen sondern sich sehr geschickt, die Hinterwände sind belebt, die Gestalten alle von sprechendem Ausdrucke, keine leer und nichtssagend. Das Wohlgefallen an perspectivischen Aufgaben wiederholt sich und geht hier noch weiter. Bei der Hochzeit zu Cana ist im Hintergrunde der Halle, wo die Gäste tafeln, noch eine Treppe angebracht, von der Diener herabsteigen; bei der Scene, wo Christus der Steinigung entgeht, sehen wir ihn schon ausserhalb des Marmorportals, durch dasselbe aber in das Innere des von einer Kuppel magisch beleuchteten Tempels; bei der Erweckung des Lazarus ist gar eine künstlich berechnete, reiche Localität, indem wir, etwa im Hofe stehend, über die Grabhalle fort auf die Landstrasse mit Bergen und Schlössern, und über die an das Wohnhaus anstossende Mauer in eine städtische Strasse sehen. Es würde zu weit führen, wenn ich auf einzelne Gestalten eingehen wollte, auch an ihnen ist alles voll Geist und Leben. Die Versuchung hat schon etwas von dem Phantastischen, das sich sonst erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts entwickelt; im Vordergrunde Satan im gelben Kleide mit höhnischer Miene und grossen Hörnern, der sich tief vor Christus beugt und auf die vor ihm liegenden Steine weist; weiter hinten beide auf dem Berge, und zur Seite der Tempel, ein phantastisch gothisches Gebäude mit rothen und schwarzen Marmorsäulen, auf dessen oberstem Balcon Christus wieder mit dem Versucher steht. Die Zeichnung ist durchweg genau und zeigt, selbst bei der nackten Gestalt Christi in der Taufe, ein sorgfältiges Naturstudium; der Künstler ist sich auch dessen bewusst, er gefällt sich schon in Verkürzungen, die er auch recht geschickt ausführt. Aber zugleich sind die Umrisse hart und spröde und die inneren Theile mit Details überfüllt. Daher gelingen ihm denn auch die Nebenfiguren besser als Christus, der mit schwächlichem, weinerlichem Gesicht und kleinlich gelocktem Haare keinesweges sehr edel und bedeutend erscheint.

Die vier Aussenbilder endlich aus der Geschichte des Ortsheiligen, auf denen die Landschaft die Umgebungen des Sees von St. Wolfgang nach der Natur, wenn auch mit conventionellen Bäumen und in allgemeinen Zügen wiedergibt, sind endlich von einer dritten, geringeren Hand und namentlich in den Köpfen roh und geistlos. Aber bei alldem sind sie der eben geschilderten Reihe sehr nahe verwandt, es ist dieselbe räumliche Anordnung, dieselbe Vorliebe für architektonische Perspectiven und für Verkürzungen, dieselbe Charakteristik, es sind offenbar Compositionen desselben Meisters, und auch in der Zeichnung, obgleich sie hier noch härter, und in der Farbe, obgleich sie bleicher und stumpfer geworden ist, erkennen wir dieselbe Richtung und Schule. Sehr merkwürdig ist dann, dass wir in diesen beiden Bilderreihen unzweifelhaft italienische Studien wahrnehmen. Schon die Architectur ist nicht deutsch, sie hat zwar mehr oder weniger gothische Formen, aber nur in der Weise wie sie auch in Italien vorkommen, die Bögen sind wie dort rechtwinkelig profilirt, die Mauern oder doch die Gliederungen und Wandecken wie dort aus wechselnden Stücken rothen und gelben Marmors zusammengesetzt. Auch in diesen Alpengegenden ist die Anwendung des Marmors ungewöhnlich, das Portal von St. Wolfgang selbst ist in solchem Steine, aber doch trägt die Architectur nicht diesen völlig italienischen Charakter. Wichtiger ist aber, dass auch die Figuren einen ganz bestimmten Einfluss italienischer Kunst, und zwar den des **Mantegna**, zeigen. Gewisse schlanke Jünglinge, besonders solche, welche, wie die Steinigenden im Tempel oder wie die Bauleute auf dem Gerüste auf einem Aussenbilde, sich zur Erde beugen und verkürzen, erinnern auf das Lebhafteste an Figuren des Paduanischen Meisters, namentlich in seinen Fresken bei den Eremitanen. Überdies kommen auch die etwas harte Zeichnung, die fast pedantische Naturtreue des Einzelnen, die Vorliebe für perspectivische Probleme und selbst der etwas graue Farbenton unserer Bilder sämmtlich in ganz ähnlicher Weise bei Mantegna vor, und man kann unmöglich annehmen, dass sie sich hier durch Zufall wieder eben so zusammengefunden hätten. Chronologisch hindert nichts den unmittelbaren Einfluss Mantegna's anzunehmen. Er war bekanntlich 1431 geboren, entwickelte sich sehr frühe, malte jene Fresken bei den Eremitanen selbst nach der spätesten Annahme (*Vasari ed. Lemonier.* V. 161) von 1453 bis 1459, also mindestens acht Jahre vor der ersten Erwähnung Pacher's als Meister in Bruneck und zwanzig Jahre vor dem Gemälde von St. Wolfgang. Zwar war es damals noch keineswegs gewöhnlich, dass deutsche Künstler nach Italien wanderten, allein bei der grossen Nähe und bei den Berührungen mit italienischen Malern, die in diesen Grenzgegenden nicht ausbleiben konnten und von denen wir ja schon am Anfange des Jahrhunderts Spuren gefunden haben, kann es nicht befremden, wenn tirolische Gesellen schon damals die Berge hinabstiegen und von ihren Kunstgenossen in Padua und Verona lernten [1]). Auch beweisen unsere Bilder selbst, dass die Zeit, wo die deutsche Kunst diesem Einflusse bedeutend nachgab, noch nicht gekommen war; sie haben trotz desselben noch den heimischen Charakter, und namentlich von der Vorliebe für die Antike, die bei Mantegna so gross war, keine Spur. Wichtig für unsern Zweck und zweifelhaft ist es aber, ob Pacher selbst oder vielmehr einer seiner Gehülfen dieser Italienfahrer

[1]) Auch die Zeichnungen nach Gemälden von Vivarini, Giotto und Squarcione, zum Theil mit deutschen Inschriften, Ortsangaben von Venedig, Padua, Verona und sogar Pavia, und mit der Jahreszahl 1492, welche in einer Sammlung nahe bei Salzburg waren und von Petzold im Deutschen Kunstblatt 1852, S. 74 beschrieben sind, werden von solch einem wandernden Maler aus dieser Gegend herrühren. Petzold vermuthet zwar wegen der auf einem dieser Blätter gefundenen Buchstaben B. Z. auf Bartholomäus Zeitblom, aber die Gemälde dieses Künstlers zeigen keine Spur italienischen Einflusses, der doch nicht ausgeblieben sein würde.

war, und fast wird man das Letzte annehmen müssen. Denn sowohl jene beiden früher erwähnten Werke als das Innere des Wolfgangs-Altares lassen keine erhebliche Spur des Italienischen, wohl aber einen starken Einfluss des Flandrischen erkennen, und es ist nicht wohl denkbar, dass die italienischen Studien erst zurück und dann wieder so mächtig in den Vordergrund getreten sein würden. Auch die Hypothese, dass Pacher schon als vollendeter Meister, etwa nach Vollendung des Altars zu Gries, oder sogar von St. Wolfgang aus, vielleicht auf Veranlassung des gelehrten Abtes von Mondsee und in einer Pause der grossen Arbeit, eine Studienreise nach Padua gemacht und mit frischen Eindrücken die Zeichnungen zu den noch übrigen Bildern entworfen habe, ist doch zu kühn und den damaligen Verhältnissen der Künstler nicht entsprechend, während es sehr wohl sein kann, dass Pacher einem geschickten Gesellen, der eben über die Alpen heimkehrte, nicht blos die Ausführung der einen, sondern die Composition und die Leitung der andern jener beiden Bilderreihen überlassen habe. Auch der Umstand spricht dafür, dass wir in andern tirolischen Maler- und Schnitzwerken wohl den Einfluss Pacher's mit seinen niederländischen Anklängen, aber keineswegs eine Nachwirkung des italienischen Elementes wahrnehmen.

Andere erweisliche Arbeiten Pacher's besitzen wir nicht; für die Pfarrkirche zu Botzen arbeitete er in den Jahren 1482 und 1483 einen Altar[1]), der aber verloren ist und schwerlich mit dem oben erwähnten in München identisch sein wird, und bei mehreren Werken, die man ihm zuschreibt[2]), fehlt es an näheren Nachrichten oder Beweisen. Auch von seinen Schülern wissen wir keinen zu nennen[3]), wohl aber scheint es, dass sein Beispiel in der ohnehin in den Gebirgsgegenden gewissermassen natürlichen Kunst der Holzplastik bedeutend nachwirkte, wenigstens finden sich in Tirol[4]), im Salzkammergut und in Ober- und Niederösterreich[5]) zahlreiche bis in das XVI. Jahrhundert hinreichende Altarwerke, dieser Art, welche noch eine gewisse Verwandtschaft mit dem Style Pacher's anzeigen.

Zu welcher Freiheit und Ausbildung diese Holzplastik in diesen Gegenden gediehen war, beweist mehr als jene grössern Arbeiten ein kleines Werk von ziemlich räthselhafter Bedeutung, welches, aus dem reichen Augustiner Stifte St. Florian stammend, jetzt in dem k. k. Münz- und Antikencabinet zu Wien bewahrt wird.

Es ist nämlich eine aus einem Stücke Holz gearbeitete, über zwei Fuss hohe Gruppe von drei mit dem Rücken an den mittleren Pfosten haftenden, in Holz geschnittenen



(Fig. 1.)

und (auf Gypsgrund) bemalten Figuren: einen jungen Mann (Fig. 1), eine junge (Fig. 2) und eine alte Frau dar-

[1]) Aloys Messmer in den Mittheil. II, 99.

[2]) Einen kleinen Schnitzaltar in Weissenbach unfern Brixen (Geburt Christi und auf den Flügeln die heil. drei Könige und der Kindermord) und ein grosses Altarwerk in der Pfarrkirche zu Lana bei Meran, dessen Hauptdarstellung zufolge der Beschreibung im Gedanken und in der Anordnung Verwandtschaft mit dem von St. Wolfgang zu haben scheint, hält der Berichterstatter in den Mitth. I, 203 und II, 323 für wahrscheinliche Arbeiten Pacher's. Mehrere Malereien in Bruneck selbst, die man ihm beilegt, nennt von Vintler im deutschen Kunstblatt 1853, S. 131.

[3]) Von dem aus Brixen stammenden, jetzt im Seminar zu Freising befindlichen Altarwerk eines Friedrich Pacher von Brunnecken v. J. 1483, welches (Lübke in Kugler's Kunstgeschichte 4. Aufl. II, 401), aber als von geringem Kunstwerthe erwähnt, habe ich keine weitere Kenntniss. Es wäre zu untersuchen, ob sich auch in diesem italienischen Spuren erkennen lassen.

[4]) Messmer a. a. O. spricht S. 122 von mehreren ähnlichen Werken im Pusterthale und beschreibt S. 62 ein vom Jahre 1500 datirtes in der Franciscanerkirche zu Bolzen, welches ihm den Pacherschen Arbeiten sehr nahe zu stehen schien. Ein Hochaltar mit Schnitzwerk und Gemälden v. J. 1509 ist in den Mittheilungen II, 327 geschildert.

[5]) Freih. v. Sacken a. a. O. zählt eine Reihe solcher Altäre auf. Vergl. auch Mittheilungen I, 12, wo der zu Heiligenblut in Niederösterreich vom Ende des XV. Jahrhunderts, II, 46 der zu Käfermarkt (1493?) in Oberösterreich, und III, 21 der zu Hallstadt in Steiermark an der Grenze des Salzkammergutes, dieser mit Abbildung, beschrieben sind, dieser jedoch schon mit Dürer'schen Motiven und um 1515 entstanden.

stellend, und zwar alle nackt, jene beiden überaus schön, der junge Mann, mit dickem, abgeschnittenen Haare, die


(Fig. 2)

junge Frau mit dem lieblichsten Antlitz voller Züchtigkeit und Unschuld, beide in einer gewissen Strenge gearbeitet, welche ihrer Blösse alles Anstössige benimmt, die Alte dagegen widerlich, zahnlos, mit hängenden Brüsten und sonst entstellt. Die Figürchen sind und waren wahrscheinlich immer in einer vorn geöffneten achteckigen Kapsel vermittelst jenes mittleren Pfostens befestigt und drehbar, so dass immer nur eine derselben sichtbar ist, und sollen anscheinend nichts Anderes als die Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit versinnlichen, ungefähr in demselben, nur hier mehr naturalistisch aufgefassten Sinne wie die Dichter des Mittelalters und ein unbekannter Bildner an St. Sebald in Nürnberg die Welt als eine vorne lieblich anzuschauende, hinten aber von Würmern zerfressene weibliche Gestalt schilderten. Die Arbeit unserer Figürchen zeigt Naturstudien und Verständniss der Form, bei der Alten eine fast anatomische Kenntniss der Muskeln, bei den jungen Gestalten neben der Richtigkeit auch den Sinn für die Schönheit menschlicher Bildung. An dem männlichen Körper bemerkt man die dunklere Farbe des Gesichts bei bleicherer Haut der übrigen, sonst bekleideten Theile. Die Zeit der Arbeit wird man etwa um 1480 setzen dürfen.

Von Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist wenig zu sagen. Ein St. Christoph in der Pancratiuscapelle zu **Sieding** nahe bei **Wien** (Mitth. III. 222); die bizarren und phantastischen Gewölbmalereien mit der Inschrift 1463 in S. Marein bei Seckau in Steiermark (daselbst S. 332), endlich die sehr ernsten und alterthümlich symbolischen in **St. Johann** in Niederösterreich (Mitth. V. 326) scheinen von untergeordneten handwerksmässigen Meistern herzustammen. Dagegen soll ein Wandgemälde am Äussern des Domes zu **Gratz** vom Ende des Jahrhunderts ein frappantes künstlerisches Talent und eine damals seltene Meisterschaft der Individualisirung beweisen. (Karl **Haas** in den Mitth. II. 311.) Auch der Gegenstand ist sehr merkwürdig und ohne Beispiel: die Androhung des göttlichen Zornes in Krieg, Pest und Hungersnoth als Busspredigt gefasst, und dasselbe verdient daher die Publication, auf welche dort Hoffnung gemacht ist, in hohem Grade.

Unter den Tafelgemälden aus der letzten Zeit des Jahrhunderts ist zunächst der kolossale Stammbaum der Babenberger zu erwähnen, welcher jetzt von Holz auf Leinwand gezogen im Schatze von **Klosterneuburg** bewahrt wird; drei grosse Tafeln, die mittlere die Männer, die beiden Seitenbilder die Frauen des Hauses enthaltend. Diese, einzelne Köpfe durch Arabesken verbunden, sind von besserer Hand und im Style der späten Eyk'schen Schule, deren Einfluss übrigens auch das Mittelbild in der landschaftlichen Anordnung der jedem einzelnen Herrn gewidmeten Medaillons unverkennbar zeigt. Die Jahreszahl 1489, welche man an einem Thore auf dem Bilde Heinrich des Kindes liest, wird wohl die richtige sein und nicht (wie man vermuthet hat) vor der Restauration 1459 gelautet haben. Einen ganz andern Charakter tragen vier Tafeln von ziemlich bedeutender Grösse im kais. **Belvedere** zu **Wien** (Zimmer II, Nr. 1—4, H. 6 Fuss 6—8 Zoll, Br. 4 Fuss 2 Zoll), welche auf Goldgrund die Passion, nämlich Christus am Ölberge (Fig. 3), die Geisselung, Kreuztragung und Kreuzigung darstellen, und von denen eine mit den Anfangsbuchstaben *R. F.* und der Jahreszahl 1491 bezeichnet ist. Die beiden ersten sind sehr roh, so dass selbst die Motive kaum verständlich werden, die beiden andern aber sind viel besser, dennoch aber alle so übereinstimmend, dass ihr Hervorgehen aus derselben Werkstatt nicht bezweifelt werden kann, und jene nur die ungeschickte Hand des Gesellen zeigen. Die Compositionen sind gedrängt und zum Theil verwickelt, die Figuren so gross, dass sie fast die Tafel füllen; die Tendenz geht offenbar auf dramatische Lebendigkeit und ergreifenden Ausdruck, sogar auf Grossartigkeit hinaus. Die Farbe ist wiederum sehr licht, in hellen,

gebrochenen Tönen angewendet, aber im Ganzen grell und unruhig. Aber die beiden letzten Tafeln sind bei alledem verdienstlich und zeigen einen eigenthümlichen und



(Fig. 3.)

fähigen Künstler. Namentlich ist der kreuztragende Christus ausdrucksvoll und ergreifend, der Gekreuzigte von sehr sorgfältiger Ausarbeitung des Körpers, die Gruppe der Frauen sehr wohl geordnet und Maria wirklich schön. Da sich die Inschrift auf einer der geringeren Tafeln (der Geisselung) befindet, so kann man zweifeln, ob sie den Namen des Meisters oder des Gesellen andeutet. Jedenfalls lässt sich kein anderes Bild desselben Künstlers nachweisen, obgleich dieselben Buchstaben noch ein Mal vorkommen, und zwar in Klosterneuburg auf der die überlebensgrosse Gestalt des heil. Leopold darstellenden Altartafel in der Privatcapelle des Prälaten. Die denselben Buchstaben [1]) beigefügte Jahreszahl 1507 würde der Identität des Meisters nicht entgegenstehen, aber die Technik und Auffassung sind ganz verschieden, statt des Energischen ist hier Zartheit erstrebt; der Körper ist von schlanken Verhältnissen, die Zeichnung unbestimmt, die Modellirung und Farbe weichlich und verschwommen. Es kann sein, dass eine Übermalung beigetragen hat, dem Bilde diesen Charakter zu geben, aber er scheint doch schon in der Anlage begründet.

[1]) Passavant a. a. O. liest R. E., die allerdings nicht unverdächtige, in liegenden Buchstaben geschriebene Schrift heisst aber zuverlässig R. F.

Einen bedeutenderen Meister lernen wir in der Gemäldesammlung von Klosterneuburg kennen. Sein grösstes Werk besteht aus zwölf Tafeln, vier die Gründungsgeschichte des Klosters, vier die Geschichte Johannes des Täufers, vier endlich Scenen der Leidensgeschichte Christi darstellen. Aus der Geschichte des Johannes des Täufers geben wir in Fig. 4 eine Abbildung. Jede dieser Reihen ist von anderer Hand; aber sie sind nicht nur von gleicher Grösse und ohne Zweifel zusammengehörig, sondern tragen auch in der Anordnung und in dem durchweg hellen Farbenton so sehr gleiches Gepräge, dass sie nothwendig wieder aus einer Werkstatt hervorgegangen sein müssen und wenigstens mittelbar als das Werk desselben Meisters zu betrachten sind.

Der Einfluss der flandrischen Schule ist hier unverkennbar, der Goldgrund verschwunden, die Landschaft mit Vorliebe ausgeführt, wenn auch mit etwas conventionellen Bäumen und allgemein gehaltenen Bergmassen. Am weitesten geht darin der Maler der Legende des Klosters; allerdings spielt sie in Berg und Wald; eine Jagd führt Herzog Leopold in die Gegend; bei einer zweiten Jagd verliert seine Gemahlin den Schleier, der dann auf der dritten Tafel an der Stelle wiedergefunden wird, wo wir auf der vierten den Bau des Klosters vorgeschritten und von dem herzoglichen Ehepaare besucht sehen. Alle diese Scenen sind mit miniaturartiger Genauigkeit und Zartheit und nicht ohne Poesie dargestellt, lassen aber ein kräftiges männliches Element vermissen und stehen darin den Scenen aus der Geschichte des Täufers bedeutend nach, welche bei vortrefflicher räumlicher Anordnung und kräftiger und harmonischer Farbe auch einen würdigen, den Gegenstand entsprechenden Ausdruck haben. Dagegen sind die vier Bilder aus der Passion geringer, zum Theil carikirt, zum Theil schwach im Ausdrucke, obgleich auch sie einzelne Gestalten von grosser Schönheit enthalten, wie namentlich die Mater dolorosa am Kreuze, und immer den guten Coloristen zeigen. Gerade in dieser letzten Reihe und zwar auf der Hellebarde eines Kriegsknechtes bei der Gefangennehmung Christi steht nun ganz ausgeschrieben der Name **Rueland**, während das Schlussbild der Legende des heil. Leopold und wahrscheinlich des ganzen Werkes die Jahreszahl 1501 enthält [1]).

Höchst verwandt diesem grösseren Werke ist dann ein anderes vereinzeltes Bild derselben Sammlung, eine figurenreiche Kreuzigung, wovon wir in Fig. 5 ein Detail geben; namentlich ist die Behandlung der Landschaft und die feine, sorgfältige Ausführung ganz dieselbe wie dort. Gewisse Gestalten sind vorzüglich gelungen, besonders die Gruppe der Frauen, dagegen sind andere Figuren sehr carikirt. Manches, z. B. der Faltenwurf im weissen Mantel der Maria, erinnert noch stärker an die flandrische Schule, aber im Ganzen

[1]) Passavant a. a. O. las hier noch die Buchstaben R. E., die ich eben so wenig gesehen habe wie Dr. Rieckher im Kunstbl. 1843, S. 355. In der Würdigung der Bilder weichen wir alle drei von einander ab.

ist die Übereinstimmung mit jener Bilderreihe so gross, dass man auch hier ein Erzeugniss derselben Werkstatt annehmen muss, und zwar sehen wir die Übereinstimmung mit den Bildern aus der Legende des heil. Leopold am grössesten. Zugleich trägt aber dieses Bild ausser dem Monogramm (Fig. 6) die Jahreszahl 1446 [1]), so dass Meister Rueland, da er hier schon als ausgebildeter Künstler erscheint, im Jahre 1501 ein sehr hohes Alter, mindestens 75 Jahre erreicht haben musste. Zu diesen Nachrichten, welche seine Bilder gewähren, kommen dann aber auch urkundliche aus dem Wiener Stadtarchive, deren gütige Mittheilung ich ihrem Entdecker, dem um die heimischen Alterthümer vielfach verdienten Herrn Albert Camesina verdanke. In den amtlichen Verzeichnissen der Mitglieder des Wiener Rathes erscheint nämlich Rueland und zwar mit dem Vornamen Wolfgang nicht weniger als acht Mal, zuerst 1458, zuletzt 1474. War er 1458 zu solchem Ansehen gelangt, dass man ihn in den Rath berief, so kann es nicht auffallen, dass er schon 1446 ein ausgezeichneter Maler war. Eher kann es befremden, dass er noch 1501 seine künstlerische Kraft in dem Grade erhalten hatte, wie es jenes grössere Werk zeigt; allein auch dies ist nicht unerhört und überdies sehen wir aus den Tafeln selbst, dass er treu und geschickte Schüler hervorgezogen hatte, die ganz auf seine Weise eingingen, und ihm die Arbeit erleichterten. Leider können wir aber von diesen, deren Zahl bei seiner langen künstlerischen Wirksamkeit nicht klein gewesen sein dürfte, kein erhebliches Werk aufweisen, und müssen mit der Erwähnung dieses ausgezeichneten Meisters unsern Bericht über die österreichische Schule schliessen.



(Fig. 4.)

Ernst Förster beschenkt sie zwar noch mit dem herrlichen Hieronymusaltar von 1511, der im Belvedere ohne Zweifel mit Unrecht den Namen des Wohlgemuth führt (Gesch. d. D. K. II, 265 und Denkm. d. Malerei Bd. VI), allein da sein Vorfinden in der Wiener Gallerie unmöglich zu solchem Schlusse berechtigt, weiss ich auch nicht den kleinsten Grund für diese Annahme.

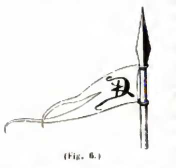
Der Meister dieses Werkes ist wahrscheinlich, wie Landschaft und Colorit vermuthen lassen, niederrheinischen Ursprungs, aber er hat auch von Dürer gelernt, ist also ein Eklektiker, dessen Heimath sich schwer errathen lässt. Es ist zu beklagen, aber wir müssen uns bescheiden, dass wir auch von diesen ausgezeichneten Künstler nichts Näheres wissen. Allerdings finden wir dann noch in Österreich zahlreiche Bilder, aber sie tragen sämmtlich das Gepräge anderer Schulen. Dies gilt schon von den vier Bildern auf Goldgrund, Flügeln eines nicht mehr vorhandenen

[1]) Ich habe bei meiner Anwesenheit in Klosterneuburg ungeachtet genauer Betrachtung dieses Bildes Monogramm und Jahreszahl nicht bemerkt, und verdanke sie ebenfalls der Mittheilung des Herrn Camesina, welche ich noch vor dem Schlusse des Aufsatzes empfange. Die Jahreszahl 1446 ist auch insofern merkwürdig, weil ein sehr entschiedener Einfluss Eyk-scher Schule hier mit frühestem Datum auftritt.

Altars in der Dorfkirche zu Grossgmain bei Salzburg mit der Jahreszahl 1499, welche man dem Bartholomäus Zeitblom zuschreibt[1]), und die hier ganz isolirt stehen. Auf vier Flügeln, beiderseits bemalt mit Scenen aus dem Leben der Maria und der Passion, welche, aus der Karthause zu Agsbach stammend, sich jetzt im Stifte Herzogenburg befinden, nennt sich mit der Jahreszahl 1501 der Maler Georg Prew von Augsburg, ein sonst unbekannter, in der Manier Burgkmair's schulmässig malender Meister, der vielleicht längere Zeit in Österreich arbeitete, da auch ein Bild in Lilienfeld von ihm zu sein scheint[2]). Das kolossale Altarwerk in Hallstadt in Oberösterreich, auf dem sich der Meister Leonard Astl nennt, folgt dagegen entschieden fränkischem Style, und hat namentlich Motive aus Albrecht Dürer's Leben der Maria aufgenommen[3]), und die Durchwanderung des niederösterreichischen Kreises ob dem Wiener Walde ergab dem kunstverständigen Auge v. Sacken's, dass die vorhandenen Überreste der Malerei und Bildschnitzerei bald einen Anschluss an die Nürnberger, noch häufiger an die schwäbischen Schulen zeigten und der ausgeprägte gemeinsame Charakter einer specifisch österreichischen Schule an ihnen nicht herauszufinden sei[4]). Es versteht sich, dass dies Urtheil vielleicht bei näherer vergleichender Prüfung einzelner Gemälde eine Beschränkung erhalten wird und dass jedenfalls sich zunächst nur auf das engbegrenzte Gebiet jener Wanderung bezieht. Allein im Wesentlichen führt doch die Zusammenstellung sämmtlicher Thatsachen, die wir betrachtet haben, fast zu demselben Resultat. Wir finden unter den österreichischen Meistern eine grosse Regsamkeit und Empfänglichkeit, sie eignen sich das Fremde leicht an; Anklänge der Eyk'schen Schule zeigen sich schon 1449, italienische Studien früher als in irgend einer andern deutschen Gegend. Auch fehlt es nicht an Kräften. Michael Pacher ist ein hervorragender Künstler, der Wiener Meister R. F. von 1491 energisch und nicht ohne Verdienst, Rueland ein feines, harmonisch durchbildetes Talent und einige andere, deren Namen wir nicht wissen, werden ihnen an die Seite gestellt werden können. Aber alle diese Meister sind verschieden, die haben nicht, wie es bei andern, besonders städtischen Schulen der Fall ist, eine durch die Natur der Verhältnisse gegebene Verwandtschaft, und keiner von ihnen ist so glücklich, den rechten, der Anlage seiner Landsleute zusagenden Ton zu treffen, und



(Fig. 5.)



(Fig. 6.)

1) Petzold im D. K. Bl. 1852, S. 72. Er nennt sie „Temperabilder", was zu bezweifeln ist. Der jetzt in der Stiftskirche auf dem Nonnberge zu Salzburg befindliche, aus Scheffau stammende Altar (Jahrb. d. k. k. C. C. Bd. II, S. 33 und Tafel III) ist jedenfalls 20—30 Jahre jünger und lässt sich noch weniger einer alten einheimischen Schule zuschreiben.

2) v. Sacken im Jahrbuche II, 144 und 120.

3) v. Sacken in den Mitth. III. 21. mit Abbild.

4) Im Jahrbuche II, 104.

so eine bleibende Kunstweise von fest ausgeprägtem Charakter zu begründen. Man kann bei ihnen leise Spuren provincieller Eigenthümlichkeit wahrnehmen und in diesem Sinne von einer österreichischen Schule sprechen, aber sie erstarkte nicht in sich, erlangte nicht wie die fränkische und schwäbische durch fortdauerndes gleichartiges Streben eine feste Ausbildung und erlag daher diesen andern Schulen, sobald sie zum Ziele gelangt waren und über ihre localen Grenzen hinaus Propaganda machten.

Dacien in den antiken Münzen.

Von M. J. Ackner.

(Schluss.)

XIX.

Valerianus.

P. Licinius Valerianus stammte aus einem edlen römischen Geschlechte, befehligte Kriegsheere, verwaltete Magistratsämter, beides mit vielem Ruhme. Seine vortrefflichen Eigenschaften, seine Redlichkeit, Klugheit und Bescheidenheit erwarben ihm dergestalt die Achtung und Liebe, dass, wie Decius die Censorstelle dem Senate restaurirte, Eine Stimme ihn dazu ernannte. Bevor ihn noch schmückte der Purpur, schätzte man denselben ihn vor allen andern würdig. Wie hoch indessen Trebellius Pollio [1]) und auch mehrere andere dessen Werth anschlagen, so urtheilen doch über ihn andere anders und ziehen von diesem ausgezeichneten Lobe vieles ab, das namentlich der genannte Biograph ihm spendet. Und wenn jene Valerians Staatsverwaltung mit dem Beifügen rühmen, dass er die schwereren Abgaben des Volkes gemildert, heilsame Gesetze gegeben und die verdienstvollsten Männer begünstigt und befördert habe, so tadeln diese seinen Mangel an Entschlossenheit und Thätigkeit, wodurch unter seiner und des Sohnes Regierung dem Reiche unaufhörliche Kämpfe entstanden und jene lange Reihe von Unfällen; die blühendsten Provinzen dem Raube, sogar Italien ungestraften Neckereien der Barbaren ausgesetzt, ihm selbst endlich Gefangenschaft und schmähliche Sklaverei veranlasst worden sei. In diesem verwirrten Zeitpunkte der sichtbar sinkenden römischen Macht und der in demselben Masse anwachsenden Kräfte nichtrömischer Völker ging auch Dacien entweder ganz oder theilweise bald verloren, bald wurde es wieder erobert und behauptet.

Erklärbar ist daher mancher Widerspruch auf Münzen in dem gegenwärtigen, so wie in den kurz vorhergehenden und bald nachfolgenden Jahren Daciens und der Regentenköpfe, mit welchen sie vereinigt ihren Regierungsabschnitten nicht entsprechen. Es wurden in der Eile alte Kehrseiten zu den neuen Adversen genommen und umgekehrt. Man muss es als Folge tumultuarischer Ereignisse jener Zeiten betrachten, wo dieser Theil des Reiches — die Donauprovinzen — wie es aus der römischen Geschichte der Kaiser zu ersehen ist, von den Barbaren am ärgsten heimgesucht, ausgeplündert und verheert ward, und wo manchmal keine Ordnung und Gesetze mehr stattfanden. Dass unter solchen Stürmen die neuen für die Gegenwart passenden Stempel oft in Verlust geriethen und man genöthigt war, die weggethanen alten hervorzusuchen und zu benützen, ist aus den begangenen Fehlern der damit geprägten Münzen selbst wahrnehmbar und erweislich. Denn kaum wird man bei allen diesen Prägen das Jahr finden, welches zu den letztern des Kaiserbildes gehört, mit dem es vereinigt ist, sondern gewöhnlich die frühern Jahre, zum offenbaren Beweise, dass man beseitigte alte Stämpel wieder hervorsuchte und zum Geldschlagen anwendete. So gibt es von Valerian Münzen mit dem V. und VI. dacischen Jahre, als er noch nicht regierte, eben so von Gallien mit dem VI. bezeichnet, welche demnach nur auf besagte Weise entstanden sein können.

V. C. 1006. P. C. 253.
TR. P. COS. DES. II. P. M. P. P.
Co Vib. Volusiano Aug. II., M. Valerio Max. Cos.

VII. Dacisches Jahr.

Valerian übernimmt mit dem Augustusnamen auch das Tribunat und für's folgende Jahr das designirte Consulat; erklärt seinen Sohn Gallienus zum Mitregenten. Aemilian rüstet sich zum Kriege wider Treb. Gallus und Valerian wider den Aemilianus. Des letzteren vier oben beschriebene Münzen gehören in dasselbe Jahr.

V. C. 1007. P. C. 254.
TR. P. COS. II. DES. III. PM. P. P.
Valeriano Aug. II. Gallieno Aug. Cos.

VIII. Dacisches Jahr.

Der Kampf mit Aemilianus findet Statt. Dieser kommt durch Hinterlist seiner Soldaten, oder durch eine Krankheit ums Leben. Valerian und Gallien behaupten den Thron; beide bekleiden dieses Jahr das Consulat. Diesem Jahre entspricht die folgende in Dacien geschlagene Colonial-Münze:

1. IMP. P. LICI. VALERIANVS. AVG. Des Kaisers Bild mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA. DACIA. AN. VIII. Eine stehende weibliche Gestalt in jeder der beiden Hände eine militärische Feldfahne haltend, von welchen die eine V., die andere XIII. aufgezeichnet enthält. Unten wie gewöhnlich der Adler und Löwe.

[1]) Trebell. in Valeriano. p. 179. Ald.

2. Dieselbe Adv.

Die nämliche Aufschrift. Eine stehende Figur, mit beiden Händen eine Fahne haltend; vor den Füssen ein Gefangener mit linksstehendem Löwen. Æ. 2. (Hermannstädter ev. Obergymnas. Münzsammlung).

V. C. 1008. P. C. 255.
TR. P. III, P. M. P. P.
Valeriano Aug. III. Gallieno Aug. II. Cos.

IX. Dacisches Jahr.

Valerian sieht sich genöthigt, nachdem das römische Reich auf allen Seiten von immer mächtiger werdenden Feinden bedroht und beunruhigt wird, seinem Sohn Gallien die europäischen Heere zu übergehen, und sich selbst zu einem Feldzuge gegen die Perser zu rüsten.

Von diesem Jahre hat man noch eine Provincialmünze von ihm, die letzte aus Dacien, mit AN. IX.

3. IMP. VALERIANVVS. P. F. AVG. Valerians des älteren Kopf mit dem Lorbeerkranz.

PROVINCIA. DACIA. ANNO IX. Eine zwischen dem Adler und Löwen stehende weibliche Figur, in der Rechten eine Kriegsfahne, in der Linken das krumme dacische Schwert. Æ. 1. M. C.

In dem Jahre verwaltete Donatus, als Augustallegat und Präfect der V. macedonischen Legion, die Statthalterschaft in Dacien [1]).

In naher Beziehung mit Dacien, namentlich mit dessen Hauptstadt, Sarmizegethusa oder Ulpia Traiana, steht Valerians des älteren Münze mit griechischer Aufschrift, welche Banduri unter seinen Münzen der römischen Kaiser T. I. p. 126 anführt:

4. AYT. K. ΠΟ. ΛΙΚΙΝ ΒΑΛΕΡΙΑΝΟC. Valerians des älteren Haupt mit dem Lorbeerkranz.

ΑΥΓΟΥCΤΗC ΤΡΑΙΑΝΗC. Der Imperator zu Ross von der Linken zur Rechten gekehrt, mit aufgehobener rechter Hand.

V. C. 1009. P. C. 256.
TR. P. IV. COS. III. DES. IV. P. M. P. P.
Val. Maximo II., Glabrione Cos.

Die Franken und Alemannen brechen in Gallien, die Gothen, Carpen und Borani in Illyrien, ja selbst in Italien verwüstend ein. Wahrscheinlich ging in diesem Jahre auch Dacien ganz oder theilweise verloren. Doch ist in diesem Jahre noch eine dacische Münze geprägt, wie in der Folge sich zeigen wird.

V. C. 1010. P. C. 257.
TR. P. V. Cos. IV. P. M. P. P.
Valeriano Aug. IV., Galliene Aug. III. Cos.

Ausser andern, Krieg in Illyrien und Thracien, unter dem Heerführer Aurelian.

V. C. 1011. P. C. 258.
TR. P. VI. COS. IV. P. M. P. P.

Valerian tritt den Feldzug gegen den Sapor an, erobert Mesopotamien und verwüstet Antiochien.

[1]) Schönwisner in romanor. iter per Pann. p. 231.

V. C. 1012. P. C. 259.
TR. P. VII. COS. IV. P. M. P. P.
Aemiliano, Basso Cos.

Valerians Krieg mit den Persern und seiner Generale mit den Scythen, von welchen Bithynien, Moesien und Thracien übel mitgenommen werden.

V. C. 1013. P. C. 260
TR. P. VIII. COS. IV. P. M. P. P.
Cornelio Seculare II., Junio Donato Cos.

Endlich trifft wahrscheinlich in dieses Jahr Valerians Gefangennehmung von den Persern. Dieselbe wird zu den demüthigendsten Unfällen, welche das Römervolk je erlitten hat, gerechnet. Wie schmachvoll und unwürdig Valerian in dieser Gefangenschaft behandelt, wie er im kaiserlichen Schmucke mit Ketten belastet, gleichsam im Triumph durch die Städte geführt, dem König Sapor, wenn derselbe sein Ross bestieg, zum Fusstritte dienen musste, erzählen klagweise mehrere Geschichtschreiber [1]). Am meisten mochte bei dem grossen Unglück es den Gefangenen schmerzen, dass zum Nachfolger in der Staatsverwaltung er einen Sohn zurückliess, den der väterliche Unfall so wenig rührte, als wenn er ihn gar nichts anginge, und der weder diese Schmach zu rächen, noch den Vater von den schweren Ketten zu befreien Anstalt traf. Zuletzt soll dem Greise noch beim Leben [2]) — Andere wollen dem schon Entseelten — die Haut vom Körper abgezogen, in einem Tempel zur Schau aufgehangen worden sein; und solches denen zum Schrecken und ewigen Schimpfe, die bisher den ganzen Erdkreis mit Furcht und Schrecken erfüllten [3]).

XX.
Gallienus.

Gallienus, ein Sohn Valerians, von dessen erster Gemahlin, deren Namen nicht bekannt ist, blieb allein regierender Kaiser nach seines Vaters Gefangennehmung, die in das Jahr 260 n. Chr. gesetzt wird. Die Begebenheiten vor diesem Ereigniss sind zwar schon bei Valerian, auch die Gallien betreffend, kurz und chronologisch bemerkt worden, indessen müssen noch einige dacische Münzen aus den früheren Jahren zuerst angegeben undzu ihnen entsprechenden Jahren gebracht werden, und sodann das während der Alleinherrschaft Geschehene.

V. C. 1006. P. C. 253.
TR. P. COS. PES. PM. P. P.

VII. Dacisches Jahr.

1. IMP. GALLIENVS. PIVS. AVG. Gallienus Haupt mit dem Lorbeerkranz und Paludamentum bis zur Brust bekleidet.

PROVINCIA DACIA. Eine weibliche Gestalt im vaterländischen Schmucke stehend, in der Rechten eine Feldfahne mit V., in der Linken eine andere Fahne mit XIII. bezeichnet. Rechts zu den Füssen der Adler mit dem

[1]) Trebellius in Valeriano. Capitolin. Gallien Ald.
[2]) Agathias.
[3]) Vgl. Eckh. Vol. III. p. 378. oder Tillemont, den jener benützte.

Eichenkranz im Schnabel, links der Löwe. Im unteren Abschnitte: AN. VII.

Mit den Münzen Galliens von dem VI. dacischen Jahre, das dem vorhergehenden 252 n. Chr. correspondirt und deren es allerdings gibt, hat es dieselbe Bewandtniss, wie mit dem oben schon angegebenen V. und VI. dacischen Jahre Valerians, beide waren noch nicht zum Kaiserthrone gelangt.

V. C. 1007. P. C. 254.
TR. P. II. COS. DES. II. P. M. P. P.
(Siehe dieses Jahr bei dem Vater.)

2. IMP. GALLIENVS. PIVS. AVG. Galliens Haupt ohne Bekränzung.

PROVINCIA. DACIA. AN. VIII. Eine weibliche Figur zwischen dem Löwen und Adler stehend und in beiden Händen eine Fahne haltend. Æ. 3. (Hermannstädt. evang. Obergymnasial-Münzsammlung).

V. C. 1008. P. C. 255.
TR. P. III. COS. II. P. M. P. P.
1009. 256.
1010. 257.

X. Dacisches Jahr.

Kriege mit Franken, Alemannen und mit andern von allen Seiten aufgeregten europäischen Völkern. Errungene Siege Galliens durch den Heldenmuth des kriegserfahrenen gallischen Statthalters Posthumus, welchem Valerian seinen Sohn in jenen Kämpfen anvertraut hatte [1]); namentlich Siege über die Germanen, welches viele Münzen darthun, und auch über die abgefallenen Dacier, welches ein beschriebener, die Ehrennamen: Germanicus Maximus mit dem III. Tribunate und III. Cos. (hier ist entweder bei der Zahl des Tribunates oder des Consulates gefehlt, indem das III. Tribunat nur mit dem II. Consulate und das III. Consulat nur mit dem IV. Tribunat stattfinden kann) enthaltender Marmor begründet [2]). Im 256. Jahre n. Chr. konnte wohl Dacien nicht, wenigstens der grössere wichtigere Theil nicht, in Verlust gerathen, oder es musste zur Zeit schon wieder zurückerobert worden sein, als die aus diesem Jahre vorkommenden dacischen Colonialmünzen Galliens geschlagen wurden, die zugleich die letzten sind in dieser Art; denn keine spätere Colonialmünze Daciens, aus der römischen Zeitperiode, ist bis noch entdeckt worden.

3. IMP. GALLIENVS. PIVS. AVG. Der Kopf mit dem Lorbeerkranze.

PROVINCIA. DACIA. AN. X. Eine stehende weibliche Gestalt, welche in beiden Händen eine Kriegsfahne hält, denen die Legionszahlen V. und XIII. angeschrieben sind. Am Boden der Adler und Löwe. Æ. 1.

V. C. 2014. P. C. 261.
TR. P. IX. COS. IV. DES. V. P. M. P. P.
Gallieno Aug. IV. L. Petronio Tauro Volusiano Cos.

Nach der Zeit der Gefangennehmung seines Vaters, froh befreit zu sein von der Strenge des väterlichen Sittenrichters, führte Gallien vom Jahre 260—268 n. Chr., nach dem Berichte der meisten Geschichtschreiber, vorzüglich des Trebellius, nicht nur ein sehr unthätiges Leben und die sorgloseste Staatsverwaltung, sondern ergab sich auch allen Ausschweifungen sinnlicher Genüsse — in wieferne solches erlaubten die drohenden Gefahren an den Grenzen des Reiches und die inneren Gährungen, welche die Befehlshaber der Legionen in den Provinzen, aus Verachtung dieses Fürsten, erregten. In Gallien erhob sich der tapfere Posthumus, im Oriente der mächtige Odenatus. Bei jeder Armee entstanden Meutereien und Gegenkaiser, von welchen Regalianus oder Regilianus und Aureolus, zwei gewaltige Kriegshelden, sogar dacischen Ursprungs sind. Regalianus wurde für einen Abkömmling des Decebalus gehalten, und Aureolus soll ursprünglich ein Schafhirte gewesen sein.

V. C. 1021. P. C. 268.
TR. P. XVI. COS. VII. P. M. P. P.
Paterno II., Mariano Cos.

Bei der Belagerung von Mediolanum, in dessen Mauern er den Aureolus eingeschlossen hatte, wurde Gallienus im März dieses Jahres und im fünfzigsten seines Alters umgebracht, nachdem er fünfzehn Jahre, — sieben vor und acht nach seines Vaters Gefangenschaft — regiert hatte, ohne eine kräftige Vorkehrung getroffen zu haben, seinen Vater aus der persischen Sclaverei zu retten oder zu rächen, welches den Sohn tief erniedrigte.

Die Geschichte zählt ihn unter die bösen Kaiser, welcher an Grausamkeit und Härte einem Nero und an Üppigkeit und Wollust dem Heliogabalus gleichgekomman wäre. Die unter ihm herrschende politische und moralische Unordnung und Verwirrung vermehrten schwere Landplagen: Erderschütterungen, wobei eine grosse Menge Volkes mit ihren Wohnungen die gespaltene Erde verschlang, ganze Städte versanken; eine furchtbare Pestseuche entvölkerte Ägypten, Griechenland und Rom.

Noch besitzen wir aus diesem Zeitlaufe einige Münzen, welche nicht ohne wichtige Beziehung auf Dacien sind, indem sie die in dieser Provinz stationirten beiden Legionen betreffen und von Eckhel unter die Numos Vagos, welche gewöhnlich kein chronologisches Merkmal an sich tragen, gerechnet werden. Doch lässt sich aus der darauf sechsmal wiederholten Pietät und Treue (VI. Pia VI. Fidelis) [1]) dieser Legionen schliessen, dass dieselben in jenen Zeiten des durch Meutereien und Usurpationen so sehr zerrissenen römischen Reiches, ihrem legitimen Fürsten, dem Valerian und Gallien, beharrlich anhingen und gegen die aufgestandenen Gegenkaiser — zu welchen im nahen Pannonien und nachbarlichen Mösien Ingenuus, Regillianus,

[1]) Vopiscus in Aureliano.
[2]) Gruter. p. 275. 3. 4.

[1]) Nach Eckhel: ter, imo Sexies et septies fidelis in nummis meruit.

Aureolus und noch einige andere gehörten — tapfer gefochten haben; daher ihr Verdienst hiemit, ihre Anhänglichkeit noch mehr zu befestigen, anerkannt, belohnt und für die Zukunft ihnen ein rühmliches Denkmal gestiftet wurde.

Hier die Münzen selbst:

4. GALLIENVS AVG. Galliens Kopf mit der Strahlenkrone.

LEG. V. MAC. VI. P. (Sextum Pia) VI. F. (Sextum Fidelis). Die vorwärtsschreitende Victoria; mit der Rechten reicht sie einen Kranz dar; vor den Füssen steht der Adler. AR.

5. Dieselbe Adv.

LEG. XIII. GEM. VI. P. (Sextum Pia) VI. F. (Sextum Fidelis). Die Siegesgöttin gehend, mit der Rechten einen Lorbeerkranz darbringend, vor den Füssen wie gewöhnlich der Löwe. AR.

6. Die nämliche Adv.

LEG. XIII. VI. P. VI. F. Die Victoria stehend, hält in der erhobenen rechten Hand eine Krone, in der Linken einen Palmzweig, vor den Füssen der Löwe. AR. Mus. Caes.

Endlich finden wir in dem oben belobten Anhange (S. 4), unter Gallien, noch eine silberne Münze blos mit der Rückseite: PROVINCIA DACIA. — Der dacische Genius zwischen dem Adler und Löwen und ohne Advers, — angesetzt, auf welche jeder andere römische Kaiser aus derselben Zeit mit gleichem Rechte Anspruch machen kann. Wie nöthig wäre hier die Quellenangabe!

Hiemit hören die unter Kaiser Philipp dem älteren, in unserem Dacien mit den Jahreszahlen und zwar mit I. begonnenen und sofort geschlagenen römisch-dacischen Münzen auf. Behufs ihrer leichteren Übersicht wird es nicht überflüssig sein, bevor ich zu den letzten Regenten Daciens übergehe, die Tabelle aus Eckhels Doctrina Num.[1] beizufügen; zumal da die Zahlen dieser Münzen nicht wenig zur Aufhellung der Chronologie der dacischen Geschichte, freilich nur mit grosser Vorsicht und Genauigkeit benützt, beitragen können.

Jahre Daciens,
wie sie den Jahren nach Roms Erbauung (V. C.) und Christi Geburt (P. C.) entsprechen:

AN. I. PHILIPPVS.	V. C. 1000	P. C. 247
AN. II. PHILIPPVS.	— 1001	— 248
AN. III. PHILIPPVS. DECIVS (Mus. Caes.) VOLVSIANVS. AVG. (Bandur.)	— 1002	— 249
AN. IIII. DECIVS	— 1003	— 250
AN. V. DECIVS, GALLVS, VOLVSIANVS AVG. (Mus. Caes.)	— 1004	— 251
AN. VI. GALLVS (Bandur.) VALERIANVS (Mus. Caes.) GALLIENVS (Band. Neum.)	— 1005	— 252
AN. VII. HOSTILIANVS AVG. (Vaill.) AEMILIAN. (Vaill.) GALLIENVS (Vaill.)	— 1006	— 253
AN. VIII. AEMILIANVS (Mus. Caes. Neum., Arigoni) VALERIANVS (Mus. Caes.)	— 1007	— 254
AN. VIIII. VALERIANVS (Mus. Czes.)	— 1008	— 255
AN. X. GALLIENVS (Mus. Caes.)	— 1009	— 256

[1]) Vol. II. p. 10.

XXI.

Claudius Gothicus.

M. Aurelius Claudius, der ausgezeichnetste Besieger der Gothen, aus Dardanien [1]) oder Illyrien — nach einigen aus Dacien, — von unbedeutenden Eltern abstammend, schwang sich empor zur höchsten Würde des Staates durch seine ausserordentliche Tapferkeit; er folgte dem Gallien im März 268 n. Chr. in der Regierung.

V. C. 1021. P. C. 268.
TR. P. COS. DES. P. M. P. P.
Paterno II., Mariniano Cos.

Aureolus wird besiegt und getödtet, und die schon in Italien eingefallenen Alemannen, nachdem er des Aureolus Truppen mit den seinigen vereinigt hatte, bei dem See Benacus auf das Haupt geschlagen.

V. C. 1022. P. C. 269.
TR. P. II. COS. P. M. P. P.
Claudio Aug. II. Paterno Cos.

Nachdem er die Gothen, nicht weniger als 300.000, welche in Illirien, Macedonien plündernd eingefallen waren, in einer grossen Schlacht überwunden und ihre Kriegsflotte von 2000 Segeln vernichtet hatte, bekam er den Ehrennamen: Gothicus.

V. C. 1023. P. C. 270.
TR. P. III. COS. P. M. P. P.
Antiochano, Orsito Cos.

Auch unter dem Hämusgebirge vernichtete Claudius ein ganzes gothisches Heer; eine Auswahl der Überwundenen nahm er unter seine Fahnen; den Rest zwang er zum Anbauen des Feldes. Da aber die Pestseuche aller Orten wüthete, ward er selbst ein Opfer derselben. Er beglückte das römische Reich mit seinen vortrefflichen Herrschertugenden nur kurze Zeit — wenig über zwei Jahre — und unter ihm fing die unter Gallien so sehr gesunkene Macht Roms sich wieder an zu erholen und zu dem vorigen Glanz zu erheben. Die Geschichte gibt ihm das schöne Zeugniss: alle Tugenden der besseren Fürsten in sich vereiniget zu haben.

Aurelian, der letzte römisch-dacische Oberherr und Beschirmer unseres Vaterlandes, zu Sirmium oder im ripensischen Dacien, von gemeinen unbekannten Eltern geboren, ward um so bekannter und auch berühmter durch Kriegskunst und einen Heldenmuth, der die Armee bewog, ihn nach dem Tode des Claudius, eben in seinem Geburtsorte zum Kaiser auszurufen. Als solcher ging er nach Rom.

V. C. 1023. P. C. 270.
TR. P. COS. P. M. P. P.
Antiochiano, Orsito Cos.

Sobald er in Rom die Staatsangelegenheiten glücklich geordnet hatte, sah er sich genöthigt, neuerdings nach Pannonien zurückzukehren, weil die Gothen, der grossen Niederlagen ungeachtet, wiederholte Einfälle zu wagen

[1]) Serbien.

sich erkühnten. Aurelian griff sie an und zwang sie zum Rückzug und zur Flucht. Dann wendete er sich gegen die Alemannen, welche in Italien eingefallen waren, und schlug sie erst nur mit abwechselndem Glücke; doch rieb er sie zuletzt beinahe auf und befreite Rom von grosser Gefahr; und auf der Rückkehr dahin von jenem Siege schlug er noch im Vorbeigehen die über die Donau gegangenen Vandalen aufs Haupt.

V. C. 1024. P. C. 271.
TR. P. COS. P. M. P. P.
Aureliano Aug., Ceionio Virio Basso II. Cos.

In diesem Jahre wurde die Mauer, welche Rom jetzt noch umschliesst, aufgebauet, nachdem die bisherigen Schutzwehren immer schwächer zu werden anfingen.

V. C. 1025. P. C. 272.
TR. P. III. COS. P. M. P. P.
Quieto, Voldumiano Cos.

Feldzug gegen die morgenländische Königin Zenobia. Während des Kriegszuges durch Thracien, Sieg über die Gothen und Wiedereroberung Kleinasiens; die überwundene Zenobia wird in ihrer Residenz, Palmyra, eingeschlossen.

V. C. 1026. P. C. 273.
TR. P. IV. COS. DES. IV. P. M. P. P.
M. Claudio Tacito, Placidiano Cos.

Die genannte Königin flüchtet aus Palmyra, wird auf der Flucht gefangen, ihre Stadt eingenommen und zerstört. Aurelian legt die asiatischen Angelegenheiten bei, dämpft den vom Firmus erregten ägyptischen Aufstand und stiftet im Osten allgemeine Ruhe, und wendet sich nach Westen, wo Tetricus über Gallien schon seit sechs Jahren die Herrschaft sich anmasste, jetzt sich entweder freiwillig unterwarf oder überwunden ward.

Nachdem also Aurelian den von allen Seiten des römischen Reiches andringenden Feinden viele Schlachten geliefert, insonderheit den Germanen und Gothen grosse Niederlagen beigebracht hatte, führte er, als Sieger des Orients und Occidents, die mächtige Königin Zenobia und die beiden Gegenkaiser, Tetricus (Vater und Sohn) zu Rom im Triumphzuge auf.

V. C. 1027. P. C. 274.
Tr. P. V. COS. II. DES. III. P. M. P. P.
Aureliano Aug., C. Julio Capitolino Cos.

Der prächtige Tempel des Sonnengottes, an welchen er zur Ausschmückung eine ungeheure Menge Goldes und kostbarer Edelsteine verschwendete, ward in diesem Jahre zu Rom von Aurelian erbaut. Hierauf verliess er die Stadt, und ging nach Moesien, wo er ein neues Dacien (Dacia Aureliana) errichtete. Auf dieses neue Dacien bezieht sich die folgende Münze:

IMP. AVRELIANVS. AVG. Aurelianus Haupt entweder mit dem Lorbeerkranze oder mit der Strahlenkrone, auf den goldenen Münzen stets mit dem Lorbeer, auf den ehernen der 2. und 3. Grösse mit der Strahlenkrone.

DACIA FELIX. Eine weibliche Gestalt, stehend, in der rechten Hand einen Speer aufrecht haltend, mit einem auf der Spitze befestigten Eselskopfe. Æ. 3. M. C.

Eine ähnliche Münze mit der hinzugesetzten Erklärung kommt oben bei dem Kaiser Decius Nr. 7 vor.

Rücksichtlich der Zeit, in welcher die grosse Veränderung mit unserem Dacien vorging, ist so viel in den kurzen Bemerkungen des Eutropius [1]) und Vopiscus [2]) angegeben; dass in den letzten Jahren seiner Regierung Aurelian, der tapferste Besieger der Gothen, die Hoffnung, Dacien, — welches Trajan zu einer römischen Provinz umschuf, — gegen die immer häufigeren Anfälle der Barbaren, und nachdem diese schon ganz Moesien und Illyrien verwüstet, zu behaupten aufgab. Aurelian hob die militärische Besatzung von da auf, führte sie heraus und verpflanzte die römischen Bürger aus den Städten und vom Lande zwischen die beiden Moesien, inmitten des heutigen Bosniens und Bulgariens, auf das rechte Donauufer, nachdem die auf der linken Donauseite gewesene römisch-dacische Provinz den Gothen und Barbaren preisgegeben wurde.

V. C. 1028. P. C. 275.
TR. P. VI. COS. III. P. M. P. P.
Aureliano Aug. III. T. Nonio Marcellino Cos.

Aurelian ward durch Hinterlist des Freigelassenen Mnestheus, während dem Feldzuge gegen die Perser zwischen Byzanz und Perinth bei Cönophrurium getödtet.

Archäologische Notiz.

Über einen Flügelaltar im National-Museum zu München.

Sammlungen haben ihren Werth in der Reichhaltigkeit, ihren Ruhm aber in Besitzthümern, die sonst nirgends zu finden sind. Jener stellt das Münchner „National-Museum" wohl über alle bis jetzt bekannten Institute solcher Art in Deutschland, diesen aber sichert demselben allein ein Werk deutscher Malerei, welches einzig in der Geschichte dieser Kunst genannt werden muss.

Die Aufmerksamkeit und Erfahrung der Fachgenossen auf dieses Unicum zu lenken und die Bedeutung desselben für die Kunstgeschichte festzustellen, veröffentliche ich auf diesem Wege meine darüber angestellten Forschungen. Dieses Werk ist ein sogenanntes Triptychon, d. h. ein Altarbild mit zwei Flügelbildern. Die Höhe ist für alle drei Tafeln die gleiche und beträgt 4 Fuss 2½ Zoll, oder 1·235 Millimeter. Die Breite des Mittelbildes 2 Fuss 4 Zoll oder 0·685 Millimeter und die eines Flügels 11 Zoll oder 0·27 Millimeter. Von den Figuren ist die Höhe der Maria zwei Fuss 1 Zoll oder 0·61 Millimeter, des Johannes Bapt. 2 Fuss 3 Zoll, oder 0·66 Millimeter und der Makrodiameter bei jener 7 Zoll oder 0·17 Millimeter. Das Mittelbild zeigt Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, der rechte Flügel [3]) Johannes Bapt. und der linke S. Barbara. Schliesst man den Altar, so sieht man auf der Aussenseite des rechten Flügels die

[1]) Lib. 9. Cap. 13.

[2]) In Aureliano p. 313. Aed.

[3]) Rechts von Christus aus, nicht vom Beschauer bestimmt.

heilige Jungfrau mit dem Kinde und auf dem linken den leidenden Erlöser unter dem Kreuze stehend, an dem Geissel und Ruthe hängen. Diese Aussenbilder, obwohl von geschickter Hand gemalt, gehören einer ungleich späteren Zeit, und beschäftigen uns hier nicht weiter.

Schon das Resultat der Analyse der Technik ist überraschend und für die Archäologie der christlichen Malerei von hoher Bedeutung, denn alle hierüber zu Rathe gezogenen Schriften enthalten von dieser Art der Behandlung des Grundes gar nichts. Ich war so glücklich, in den Besitz einiger Fragmente von dem beschädigten Grunde des Bildes zu gelangen, während das Bild, noch im Privatbesitz, hier in meiner Nachbarschaft deponirt war, und Dr. Reischauer unterzog sich auf mein Ansuchen mit gewohnter Freundlichkeit und Sorgfalt der Untersuchung, deren Ergebniss ich mit den Worten dieses Chemikers hiemit folgen lasse und zugleich meinen Dank für die gütige Mittheilung hier ausspreche. „Die Tafelbretter finden sich zunächst mit einem groben Leinwandgewebe überzogen, das sich leicht durch mikroskopische Inspection als solches — lange gerade, dichte, gleichmässig glatte Röhren — kundgab. Dasselbe war mit dem Holze durch gewöhnlichen thierischen Leim verbunden. Dieses Bindemittel verrieth sich namentlich durch mikroskopische Analyse einiger der vollständigen Verleimung entgangener Rudimente, sogenannten sehnigen Fasergewebes *(tela fibrosa s. tendinea)*, die dem leinernen Gewebe anhafteten und nach dem Aufweichen das für diese Gebilde charakteristische perlmutterartige Schillern zeigten. Unterm Mikroskope lösten sich dieselben leicht in die sogenannten Primitiv- oder Elementarfasern *(fibrillae tendineae)* auf. Elasticitätsgrad und Eigenthümlichkeit der Windungen dieser Primitivfasern beseitigten endlich vollends jeden Zweifel über die Natur des Untersuchungsmateriales. Zur Fixirung des Gewebes auf dem Holze diente also offenbar kein Hirschhornleim, wie er für ähnliche Zwecke früher häufig gebraucht wurde[1], oder wenigstens nicht in reinem Zustande. (Theophilus presb. beschreibt die Technik des entsprechenden Überzuges von Pferde-, Esels- oder Rindshaut in der Art, dass dieselbe mit einem Leim aus Käse und Ätzkalk auf die hölzernen Tafeln befestigt wurde. Zur Auftragung der Dealbatur auf dieselben verwandte er alsdann eine Mischung aus Kreide oder Gyps mit einem Leim aus Hautabschnitzel und Hirschhorn, gebrauchte also entschieden keinen Sehnenleim. Dem leinenen Überzuge folgt nun ein aus drei differenten Lagen bestehender näherer Untergrund des Bildes, der sich mit Leichtigkeit unverletzt von demselben lostrennen lässt, bestehend aus: 1. Einer lockeren schwarzgrauen Schichte, 2. einer darauf folgenden dichten weissen, und endlich 3. dem dem unmittelbaren Auftragen der Farben des Bildes dienenden Goldbelege.

Das erste Glied dieser Trias, eine leicht zerreibbare tuffartige Schichte gab sich nach vorsichtiger Maceration mit Wasser, auf den Objectträger des Mikroskopes gebracht, unzweifelhaft als ein Gemenge von grobem Mehle (resp. Kleie) mit Partikelchen gepulverter Holzkohle zu erkennen. Dichtgedrängte Amylonkörnchen, zum Theile aufgeborsten, grösstentheils von einem grumösen Inhalte (wohl eine Indicie ihres Alters) erfüllt, dazu die Anwesenheit eingestreuter gelber Fragmente der Getreidetegumente (Kleie) liessen die Natur des Untersuchungsobjectes keinen Augenblick sich verhehlen. Bei Behandlung mit Jodlösung nahmen indess nur wenige dieser Körnchen eine schwachrothe Färbung an, keine tiefblaue, wie sie reines Stärkmehl zeigen würde. Wir müssen hierbei jedoch beachten, dass unsere Jodreaction — eine der eclatantesten, die die Wissenschaft aufzuweisen hat — sich gerade bei unserem Materiale in einem Ausnahmsfalle befindet. Bereits Blondlot[2]) hat auf die verneinende Aussage dieses Reactivs unter gewissen Umständen aufmerksam gemacht. Béchamp verdanken wir alsdann weiters eine höchst schätzenswerthe eingehende Untersuchung über diesen Gegenstand[1]). Derselbe zeigte dabei unter anderm, dass wenn man zu einer durch Jodtinctur blau gefärbten Stärkelösung: Speichel, Blutserum und ähnliche stickstoffhaltige Flüssigkeiten fügt, die blaue Farbe verschwindet, respective nicht zur Erscheinung kömmt. In einem solchen Falle befindet sich offenbar die vorliegende Fragestellung. Ein leimartiges Bindemittel für diesen Überzug, wie die Proteïnoide der Fruchthüllenpartikelchen mussten offenbar die Bläuung des Amylons durch Jod verhindern. Die schöne einfache Regel Béchamp's, auch unter diesen erschwerten Umständen die Jodreaction zur Erscheinung zu bringen, lautet nun mit seinen eigenen Worten: *„Il suffit d'ajouter d'abord une ou deux gouttes de teinture d'iode, puis quelques goutte de potasse caustique et enfin un très léger excès d'acide nitrique ordinaire: s'il y a de la fécule la coloration apparait toujours."* Auf Grund dieser Vorsichtsmassregel unsere bestätigende Nachfrage wiederholt, indem wir eine Partie der grauen Schichte mit Wasser erhitzten u. s. w., zeigte uns bald die mikroskopisch bereits nachgewiesene Stärke, tiefblau gefärbt, auch auf rein chemischem Wege bestätigt. Wir können also die Natur dieser Schichte als eine Mischung von Holzkohlenstaub mit grobem (kleienhaltigem) Mehle, durch eine schwache Leimlösung wahrscheinlich aufgetragen, ansprechen. — Es scheint offenbar die Intention des Künstlers bei der Anwendung dieses Untergrundes gewesen zu sein: der Bildfläche selbst einen grösseren Schutz gegen die Hygroskopicität der Holztafeln und ihrer damit schwankenden Ausdehnung in der Richtung der Querfaser (bei der Längenfaser ist dieselbe nahezu gleich Null, wie von der Anwendung derselben zu Uhrpendeln bekannt) zu gewähren. Eine solche Zwischenschicht musste offenbar eine eventuelle Contraction oder Expension eher ausgleichen oder ein etwa befürchtetes Abspringen oder Bersten der Dealbatur weniger besorgen lassen und zugleich eine gewisse Isolation gegen die Wirkung der Mauerfeuchtigkeit abgeben; wie sich denn auch das ganze Bild trotz der vielfach erlittenen Fährnisse, Dank der vollendeten Hilfstechnik ausgezeichnet gut erhalten hat. Die zweite dichtere weisse Schichte von 0·5 Millim. Dicke (worin die vorige ihr etwa gleich kam) stellt eine eingetrocknete Pasta von kohlensaurem Kalke (Kreide) mit einem sehr reichlichen Zusatze eines proteïnoidischen Bindemittels dar. Das letztere bleibt nach dem Auflösen des kohlensauren Kalkes mittelst verdünnter Salzsäure als chondrinähnliche Masse zurück und gibt durch reichliche Ammonentwicklung beim zerstörenden Erhitzen seine leimähnliche Natur kund. Sie löst sich jedoch nicht beim Behandeln mit siedendem Wasser und scheint daher kein eigentlicher Leim, wie Theophilus ihn mit Kreide oder gebranntem Gyps gemischt für den gleichen Zweck vorschlägt, gewesen zu sein (wenn anders man nicht eine derartige Veränderung desselben durch die Länge der Zeit, die indess wohl wenig wahrscheinlich sein dürfte, annehmen wollte). Aus diesem Grunde zeigt auch die Dealbatur eine grössere Widerstandsfähigkeit gegen Wasser, die der Künstler vielleicht mit Bewusstsein anstrebte. Eine spätere Tränkung mit einer weingeistigen Harzlösung zur Erzweckung dieser Eigenschaft oder gelegentlich des Belegens mit Blattgold ist indess nicht anzunehmen, da die Pasta, in Alkohol auch längere Zeit damit behandelt, völlig unverändert blieb. Eben so wenig ist eine sonst wohl angewandte Härtung dieses Überzuges durch Auftrag von gerbsäurehaltigen Flüssigkeiten anzunehmen, indem Eisenchlorid demselben keine schwarze Farbe ertheilte. Die geringe Menge des zur Untersuchung disponiblen Materiales (etwa ½ Quadrat-Centimeter) liess nicht wohl eine nähere Definition dieses durch seine Unlöslichkeit in Wasser interessanten Bindemittels zu. In Essigsäure war dasselbe gleichfalls unlöslich. (Gluten.) Von dem dritten Gliede — der Goldbelegung — ist etwa noch anzumerken, dass dieselbe sich kupferhaltig

[1]) Theoph. presb. c. XVIII de glutine corii et cornu cervi.

[2]) Annales de Chimie et de Physique 3e serie. t. XLIII. p. 225. Journal de Pharmacie et de Chimie t. XXVII, p. 288.

[1]) Sur la coloration de l'amidon par l'Jode. Journal de Pharmacie etc. Juin 1855.

erwies. Dieser Goldgrund — auch unter dem Farbenauftrage allenthalben sichtbar — ist rautenförmig durch doppelte eingegrabene Linien gegittert. Die Felder sind durch in's Kreuz oder Quadrat gestellte Punkte — 3, 5, 6 oder 7 — durchlöchert. Dieses Muster findet sich am liebsten im Grunde gravirter Platten, als an Altarreliquientafeln, Siegeln des XI. bis XIII. Jahrhunderts, z. B. Didron, Annales archéol. 1856, S. 58; v. Sava, Jahrb. der österreich. Centr.-Comm. III, 232; Hafner's Trachtenb. II, 113, in Leder gepresst. Im Bamberger Codex in Quart ist dasselbe Muster, aber farbig.

So sind auch die Contouren der Gestalten mit sicherer Hand eingegraben, sogar der Faltenwurf ist hierdurch angegeben. Die Farben sind fein aufgetragen, hie und da ein Stricheln sichtbar, wie bei den sogenannten Tempera-Gemälden, etwas trocken und glanzlos in den Gewändern. Um so wirkungsreicher tritt der unvertilgbare Glanz, geschliffenem Marmor gleich, in den Gesichtern hervor. Dieses Carnat kann wohl einzig genannt werden. Und nun die Darstellung selbst.

Von dem erdfarbenen Boden, ursprünglich wohl mit Gras geschmückt, steigt zwischen drei grossen Steinen der hellbraune Kreuzesstamm in die Höhe, Länge und Breite des Bildes bestimmend. Das Kreuz, dem T gleichend, steht etwas nach rechts gekehrt, hat keine Aufschrift und ist sorgfältig ausgeführt in der Angabe der Masern. An dem Kreuze, dessen Dimensionen fast vollständig messend, hängt mit drei Nägeln befestigt der Erlöser. Das Haupt fällt in sanfter Neigung gegen die rechte Seite auf die Brust herab, der Oberkörper überschreitet darum mit seiner linken Partie die Linie des Längenbalkens um so viel etwa, als die Beine mit den Knien nach rechts ausbeugen, und dann wieder, ohne über einander zu liegen, einwärts gezogen sind. Bei der schrägen Stellung des Kreuzes ergibt sich diese Anordnung von selbst und stellt ein wohl abgewogenes Gleichgewicht für Körper und Auge her. Wie der Körper, so ist auch das Gesicht im Dreiviertelprofil, die linke Partie vollständig, die rechte nur theilweise sichtbar. Die dornumschlungene Stirne, die längliche spitze Nase, die gebrochenen Augen, der halbgeöffnete Mund mit den kleinen vortretenden Zähnen und der wie von Fieberhitze vorgequollenen Zunge, die Furchen der Stirne, wo die Angst und Noth des Todes noch haften, der blasse, gelbliche Ton, der sparsame, wie vom Schweisse getrocknete Bart am spitzen Kinn und Umgebung, das ganze edle Gesicht ohne jegliche Verzerrung — zeigen das ergreifende Abbild eines unter grosser Pein erfolgten Todes. Während das hellbraune Haar auf die linke Schulter hinabfällt, das Ohr zur Hälfte verdeckend, beschattet es frei bis auf die Brust herabhängend die rechte Gesichtspartie. Die feine schwärzliche Schattirung um Kinn, Auge, Stirn und Brust ist meisterhaft vertheilt und vollendet das Relief der Formen. Der Nimbus um das gesenkte Haupt füllt die Mitte des Querbalkens und umgibt das Haupt ganz. Sein Umfang entspricht bei allen Figuren dem Haupte genauer, als sonst. Viele eingravirte concentrische Kreislinien werden durch vom Haupte in Kreuzform ausgehende Strahlen durchschnitten. Die zwei äussersten Kreise sind am weitesten von einander und der Zwischenraum mit sechsblätterigen farbigen Blümchen geziert; bei Maria und Barbara finden sich hier sechszackige Sternchen, während Johannes Evang. und Bapt. diese Blümchen ohne Farbe zeigen. Die Madonna des Priesterseminars zu Cöln hat dieselben Sternchen, aber im zweiten Kreisfelde des ungleich grösseren Nimbus. An den stark gespannten, mageren Armen hängt die Last des Körpers sichtlich; die Hände biegen sich gegen den durchgetriebenen Nagel einwärts. Aus den Wunden fliesst Blut. Die Brust ist breit, gewölbt, wie aus hellgrauem widerglänzendem Marmor geformt. Auf deren rechter Seite hoch oben sieht man die von unten beigefügte Lanzenwunde, aus der in drei Strömen das dunkelrothe Blut zwischen dem Körper und Lendentuche, dasselbe blassroth färbend, hinabfliesst. Dieses erscheint vom Rücken aus um den Körper gelegt, in einfacher schöner Anordnung, ohne dass die herabhängenden Faden weit hinausflattern. Auch dieses mit bewunderungswürdigem Fleisse ausgeführte weisse Lendentuch zeigt eingegrabene Linien, deren schöner Fluss einem gestickten Altartuche anzugehören scheint. Ein dieses Künstlers wohl würdiger, tiefsinniger Gedanke! Die röthlichen, am wenigsten glücklich modellirten Beine sind etwas mager, aber bestimmt von einander getrennt, bis der rechte Fuss über den linken gelegt, die Anheftung durch Einen Nagel ermöglicht. Von dieser Wunde rinnt das Blut in fünf Rinnen auf die um das Kreuz herumgelegten Steine und von ihnen in zwei langen Fäden, die in grossen Tropfen endigen, auf den Boden herab.

In den hellblauen Mantel gehüllt, dessen rothes Futter durch den Wurf häufig vortritt, die Arme gekreuzt, etwas vorwärts geneigt, steht neben dem Kreuze die heilige Jungfrau. Die Anmuth, Milde und Schönheit dieses Gesichtes lässt sich nicht vergleichen und vorstellen, denn sie ist in der deutschen Malerei keinem zweiten Bilde in solcher Weise eigen. Alle Sorgfalt der Technik, Kunst der Modellirung und Zartheit der Färbung, die unserem Meister eigen gewesen, vereinigt dies reine, holdselige Gesicht. Was die Cölner hierin Schönstes geschaffen, reicht an dieses Juwel nicht hin. Fiesole und Gentile konnten keine reinere, süssere Anmuth zaubern! Mit dem etwas aufwärts gerichteten Blicke erhebt sie auch das Haupt und steht im Begriffe, ihr Gesicht in die Ecken des Schleiers zu drücken, der die Stirne freilassend vom Haupte bis über die Brust herabfällt, und den sie über die rechte Hand geschlagen emporhält. Der linke Arm legt sich über der Brust hinter dem emporgehaltenen anderen Arme gegen den Hals hin. Die Finger sind weich, lang und alle sichtbar. Diese Neigung des Oberkörpers nach vorwärts, veranschaulicht die innere Bewegung und bedingt, dass die Füsse gleichfalls einen halben Schritt in derselben Richtung machen. Diese Geberde bekundet den Schmerz, denn im Gesichte ist nur ein leiser Anflug von Wehmuth. Die hellen, bläulichen Augen, die edle Nase, das spitze Kinn mit der leisen Schattirung unter den frischen Lippen des kleinen Mundes, das feine Roth in den zarten weissen Wangen, der nur wenig sichtbare Hals, die schmalen Schultern, die ziemlich vollen Gelenksformen — dies Alles athmet nur Jugend und schafft ein Ganzes von wunderbarer Wirkung. Der Mantel hat eigene kurze Ärmel, aus denen die des gleichfarbigen Oberkleides vortreten. Derselbe bedeckt die ganze Gestalt, selbst die Füsse. Durch die Haltung und Geberde werden die Vordertheile in länglichen Falten hinaufgezogen, wo wie im Ärmel das Futter vortritt. Über dem Kopfschleier liegt, schön gefaltet, ein blassrothes Kopftuch bis zum Nacken hinab. Ausser diesen Mantelärmeln fallen die zackenförmigen Spitzen am Saume des Kopfschleiers auf, deren ich nur auf ein paar Cölner Bildern, aber in Halbkreisform gefunden habe. Ähnliche Mantelärmel zeigt die 1403 † Margaretha v. Fuchs im Kreuzgange des Klosters Himmelpforte. Hefner, II, 93, und ähnliche Spitzen ebend. 157, die Gemahlin Kaiser Ruprechts von der Pfalz, † 1410.

Gegenüber Johannes, gleichfalls im Dreiviertelprofil, mit dem Oberkörper etwas zurückgebeugt, die Rechte den rothen Mantel haltend, der stahlblau gefüttert, Hand und Gestalt verhüllt bis zu dem heraustretenden linken Vorderfuss und wie bei allen Figuren der Körperwendung folgend, in länglichen Falten bis auf den Boden reicht, wo er mit herausgekehrtem Futter zipfelförmig aufliegt. In einer kleinen Falte über der Brust sieht man das blaue Futter des Oberkleides. Die Bewegungen von Maria und Johannes ergänzen sich ohne ängstliche Symmetrie, da Maria dem Kreuze so viel zuneigt als Johannes davon abbeugt. Während der rechte Arm an der Seite herabfällt, hebt sich der linke gegen die Brust und stellt die Hand gerade auf, deren ausgestreckte Finger die Geberde des Staunens und der Ergebung ausdrücken helfen. Das jugendliche bräunliche Gesicht von den hellen Haaren umwallt, gleicht dem Typus des von Angst und Leiden entstellten Angesichtes des Erlösers, und spricht.

in Haltung und Zügen, wie in der leisen Öffnung des Mundes Klage und Ergebung aus. — Den rechten Flügel schmückt Johannes, der Vorläufer des Herrn, von schlanker Gestalt, in blassgrünem Mantel über der langhaarigen Fellbekleidung, die bis über die Knöchel herabreicht; ernsten, aber offenen Blickes schaut er mit den hellbraunen Augen unbeweglich auf den Beobachter und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das Lamm, das mit wehender Kreuzesfahne auf dem rothen, goldbeschlagenen Buche in seinem linken Arme ruht. Das krause, etwas ungeschlachte Haar des Hauptes und des gleichfarbigen, bis an die Brust reichenden braunen Bartes und die von der Sonne verbrannte Hautfarbe zeigen den Bewohner der Wüste; das lange Gesicht, die hohe Stirne, die Habichtsnase und die starknackige Haltung des Kopfes den unbeugsamen Propheten der Gerechtigkeit. Der Körper ruht auf dem linken Fusse, so dass der rechte entlastet, mit dem unteren Körper etwas vortreten kann. Der linke Arm ist mit der Hand vom Mantel umhüllt und hält das Buch. Das darauf ruhende Lamm hat einen kurzen kreuzförmigen Strahlennimbus, schaut wie gewöhnlich rückwärts und hält die Kreuzesfahne mit dem rechten Vorderfüsschen.

Gegenüber sehen wir die heil. Barbara mit der Lilienkrone im Nimbus und dem runden Thurme in dem vom Mantel verhüllten linken Arme. Die rechte Hand fasst den Zeigefinger ausgestreckt, die anderen Finger abwärts gebogen, den unteren Theil des Thurmes unterstützend an. Sie ruht auf dem rechten Fusse und beugt mit dem linken den Unterkörper etwas vor. Ihr Gesicht wendet sich dem Beschauer vollständig zu. Es ist von runder, voller Form und unschuldiger Heiterkeit. Das runde Kinn zeigt das Grübchen. Die Augen wie bei den anderen Figuren ganz offen, die Augensterne hellbraun, gross und rund, Carnat von zartem Weiss, leise geröthet. Die hellblonden Haare wallen schlicht herab und bedecken das linke Ohr bis zum Läppchen. Die Edelsteine der Krone sind farbig, während die Agraffe ein eingesetztes bemaltes Blech in Rautenform mit je einem aufgemalten — jetzt verloschenen — Edelsteine an den Seiten ist. Der braunrothe Sammetmantel mit kleiner Kapuze fällt dem Stoffe entsprechend etwas schwerer herab, als die anderen. Der Thurm von gelblichem Tone hat die drei Fenster der Legende und Zinnenbekrönung; an der Basis, die von grösserem Umfange ist, bemerkt man den Rundbogenfries, während die zwei Fenster des ersten und das des zweiten Stockwerkes viereckig und schlank die Pfostenanordnung der Gothik erkennen lassen.

Und nun komme ich zu dem Merkwürdigsten dieses Altarbildes, was, wenn irgendwo wieder angetroffen, Heimath und Meister unseres Bildes wohl zumeist verrathen kann. Über den beiden Heiligen Johannes Bapt. und Barbara auf den Seitentafeln sieht man oben aus dem gegitterten Goldgrunde Engel in kühnster Verkürzung und lebendigster Bewegung herniederschweben. Die Zeichnung ist durch blosse, scharf eingegrabene, geschwärzte Punkte und einige verbindende Linien gebildet. Es sind Figurationen mit solcher Sicherheit und Kühnheit ausgeführt, dass ich hier den Meister auf seinem Höhepunkte erblicke. Von unten sieht man diese kleinen Punkte nicht und glaubt sich getäuscht durch ein etwaiges Verblassen des Goldes, bis die geisterhaften Augen, das üppige gelockte Haar und die zweigförmigen Flügel immer bestimmter heraustreten. Der eine, wie im Sturme daherbrausend, mit fliegendem Gewande, deutet mit dem langen, kühn gebogenen rechten Arme und den Schlangenfingern auf Johannes herab, indess der linke mit erhobener Hand die Geberde des Lauschens auf's Glücklichste ausdrückt. Das Gesicht von voller Form, die Locken über der Stirne gleich einem natürlichen Diademe, wendet sich der Engel dem Mittelbilde und Beschauer im Profil der übrigen Figuren graciös und Ehrfurcht gebietend zu. Scharf eingeschnittene Halbkreislinien, dicht aneinander, machen Stirn und und Locken vom Grunde vortreten. Die langen Flügel, mit einer Hälfte stark aufwärts gebogen, gleichen im Gefieder schlanken Weidenzweigen und nehmen ziemlich die obersten Ecken des Bildes ein. Der über der heil. Barbara schwebende Engel breitet seine Linke, den Daumen abwärts gekehrt, über den Thurm schützend aus, während die Rechte abwärts auf die Heilige hinweist. Wie diese Engel sind alle Figuren der Bilder dem Mittelbilde zugekehrt. — Diese wie in den Goldgrund gehauchten, bei dem freiesten Schwunge stylvollen edlen Engelsgestalten offenbaren in dem Urheber dieses Altarschreines einen Meister und zwar des höchsten Ranges. Wir haben kein Bild einer Schule, sondern das Werk eines ganz originellen vollkommenen Meisters vor uns, das zeigt sich auf den ersten Blick und resultirt auch aus der genauesten Untersuchung. Hier konnte sich seine Phantasie und höchste Meisterschaft aufs Freieste ergehen und dem schönen Werke die Krone der Vollendung aufsetzen. Es sind nicht jene bei den Alt-Cölnern so beliebten und noch lange in Anwendung gebliebenen körperlosen, schwalbenähnlichen Engelchen blühender Färbung, nicht die teppichhaltenden Gespielen der Madonna, dieser und der fränkischen Schule — sie motiviren sich selbst auf die würdigste und stylvollste Weise als die nahen Beschützer und Mahner der Menschen, zu horchen und zu folgen diesem Worte und Beispiele des umschwebten Heiligen.

Kein bis jetzt bekanntes Bild zeigt ein solches Wagniss, die Engel in Bezug zur heiligen Handlung anders denn in dienender oder verehrender Stellung zu bringen, noch weniger aber in dieser Form. Von solchem Schwunge kennt die Kunstgeschichte in der mittelalterlichen Malerei kein zweites Beispiel und man sieht sich desshalb und für die Manier selbst auf ein anderes Feld künstlerischer Technik gewiesen, das in den gravirten Platten Norddeutschlands zunächst liegt; denn als Meister des Grabstichels verrieth sich unser Meister schon in der Sicherheit der Führung der Conturen, in der Ausführung des Goldgrundes und der schönen Figurirung des Lendentuches. Die volle Meisterschaft aber in ganzer Freiheit ihres Könnens entfaltet sich in den Engelsfiguren. Nun zeigen aber die aus dem XIV. Jahrhundert stammenden gravirten Grabplatten gerade in dem Reichthume der Phantasie, in der Sicherheit der Linienführung und im Schwunge der den Gegenstand umrandenden Gestalten ihre höchste Vollendung. Mag der Antheil der deutschen Ostseeküste noch so gross an der Übung solcher Technik sein, am Niederrhein, zu Cöln ward sie gleichfalls gepflegt und von letzterem wurden solche Platten nach England geführt. Die vollkommensten Werke solcher Art datiren aus dem XIV. und beginnenden XV. Jahrhundert. In diese Gegend und Zeit verweist uns die sichtliche Rücksicht im Gewandwurf auf die Verkehrung des Futters, worin den Alt-Cölnern weder Franken, noch Schwaben, noch Niederländer gleichen, die alle von solcher Absichtlichkeit keine Spur zeigen. An den Niederrhein, in die Umgegend von Cöln weist ferner das, wenn auch motivirte und mässige, aber doch sichtbare Vorbeugen des Unterkörpers, das Oval des Gesichtes der heil. Barbara, die langen Hände mit den genau distinguirten Fingern, die schmalschulterigen langen Gestalten, die bis über die Füsse hinabreichenden, länglich gefalteten Gewänder und endlich die Spitzen am Schleier Marien's. Das Alles gibt jedoch nur im Allgemeinen einen Haltpunkt, da sich unser Bild durchwegs als Product reifer Originalität bekundet und von den knolligen Nasen, der vorstehenden Mädchenstirne, den schmalen Handgelenken, dem hinter das Ohr zurückgekämmten Haare, den oft quergestellten Augen u. dgl., was cölnische Schulbilder eigen haben, nichts an sich hat. Es kann nur behauptet werden, dass mit den allgemeinen Zügen der niederrheinischen resp. cölnischen Malerei unser Altarwerk am ehesten übereinstimme, ohne in irgend einer Weise darin befangen zu sein oder aufzugehen — der cölnischen Malerei des beginnenden XV. Jahrhunderts; denn der Naturalismus in der Darstellung des Todes, das unbeengte Verwerthen überlieferter Motive, die Einstimmung von Wollen und Können in Zeichnung, Färbung und Physiognomie, die Vollkommenheit in der Führung des Grabstichels, der Mantel der Maria und die Spitzen an dem Schleier, das Stationskreuz mit wehender Fahne bei dem Lamme, das gothisch gegliederte Fenster

des Thurmes, die Modellirung — dies Alles zusammen lässt über das Jahr 1410 oder 1400 eher hinauf- als herabrücken. Würde Anderes, der Nimbus, die Fellbekleidung des Johannes, das Lamm mit Siegesfahne, die 3 Fenster im Thurme der heiligen Barbara, die Form des Kreuzes, die Nägelzahl beim Gekreuzigten u. s. w. einem beschränkteren Zeitraume angehören, als das der Fall ist, so würden diese Indicien von Bedeutung für die Zeitfixirung des Werkes sein können. So aber findet sich der heilige Johannes B., der byzantinischen Darstellungen nicht zu gedenken (in der Sophienkirche zu Constantinopel, im östlichen Bogen aus dem XIV. Jahrhundert zu St. Marco in Venedig; auf einer Pax des X. Jahrhunderts bei Hefner I, 95), schon im XII. Jahrhundert zu Braunschweig als Holzstatue mit Fell, Mantel, Buch und Lamm, wie Bethmann unlängst berichtete, und der Siegesfahne des Lammes und zwar als bildliche Darstellung, gedenkt der j. Titurel ausdrücklichst:

Ein Smaragd zu einer Scheiben in Mitten drein gefätzet.
Man liess das nicht beleiben, darauf ein Lamm mit reiner
Kunst geschmelzet;
Das trug in seiner Klau die Fahn geröthet;
Das Zeichen hat uns Heil erstritten und Lucifern an
seiner Gewalt ertödtet (V. 68 D. 128).

Viele emaillirte Kreuze, Altartafeln u. s. w. geben davon Zeugniss. So reicht auch unsere Nägelzahl bis ins XIII. Jahrhundert zurück, wie Springer gezeigt hat. Mittheilungen 1860, 2, S. 56. All' das gibt nur äusserste Grenzlinien an die Hand für unser Werk, das dem Typischen längst entwachsen erscheint. Man würde nicht so weit zu schweifen gezwungen sein, wenn unser Bild nur einigermassen documentirt, aus der Localgeschichte aufgehellt wäre. Diese ist aber äusserst dürftig. In der 1803 abgebrochenen, aber schon seit längerem ruinösen Capelle des Hochschlosses Pöhl bei Weilheim in Oberbaiern befindlich, kam es als herrenloses Gut in den Besitz eines beim Abbruche arbeitenden Zimmermanns [1]), der es aus Pietät mit sich nach Beuerberg nahm und den noch dazu gehörigen schlechten Holzkasten dafür anfertigte. In einem Visitationsberichte von 1734 wird die Capelle und ein S. Georgi-Altar erwähnt, von einem Bilde aber weder hier noch in den weniger hierauf möglicherweise reflectirenden Urkunden ein Wort gesagt. Alle hierüber angestellten Nachforschungen führten zu nichts. Dass diese Capelle mit dem Fällthurme in Bezug gestanden und die Verurtheilten etwa durch dies Bild eindringend auf die Barmherzigkeit Gottes und den Beistand der Heiligen sollten hingewiesen werden, kann ich nur vermuthen und in dieser Darstellung mit diesen Heiligen — Johannes zur Umkehr mahnend, selbst im Kerker enthauptet, und Barbara gleichfalls im Thurme eingekerkert und dann enthauptet, die Fürbitterin zur Erlangung eines bussfertigen Endes — wenigstens nichts mit solchem Zwecke Widerstreitendes finden. Dass die Tradition über ein solches Kleinod in so engem Bezirke und unter solchen Besitzern dergestalt erlöschen und nur die Pietät eines schlichten Zimmermanns dasselbe vor völligem Untergange retten musste, lässt nebenbei einen tiefen Blick in die Bildung dieser Generationen werfen, die traurig contrastirt gegen die Prätentionen derselben. Doch freuen wir uns des jetzigen Besitzes, der unschätzbar genannt werden muss. Von dem Zimmermann kam es in die Hände des dortigen Lehrers, der von meinem Bruder auf dessen Werth aufmerksam gemacht und aufgemuntert, dasselbe hierher brachte, wo Reichsrath Baron v. Aretin voll unermüdeten Eifers für dies schöne Institut, das unter so kundiger Hand schnell emporkam, die Erwerbung für das National-Museum bewerkstelligte. Mein Wunsch ist, es möge gelingen, durch vergleichende Studien Heimath und Alter des Werkes widerspruchslos in's Licht zu setzen; an Herstellung eines entsprechenden Altarschreines zu würdiger Fassung des Bildes wird es ohnehin unter solchen Auspicien nicht lange mehr fehlen. Jos. Ant. Messmer.

Correspondenzen.

* **Wien.** Wir erfüllen eine schmerzliche Pflicht, indem wir unsere Leser von dem Tode des auf dem Gebiete der classischen Alterthumskunde Siebenbürgens ausgezeichneten Forschers M. J. Ackner, evang. Pfarrers zu Hammersdorf, Mittheilung machen. Ein eifriger Mitarbeiter der Publicationen der k. k. Central-Commission, wovon seine in diesem Hefte abschliessende Abhandlung „Dacien in seinen antiken Münzen" Zeugniss gibt, hat er den Bestrebungen der Ersteren die lebhafteste Theilnahme geschenkt und sie jederzeit mit seinen reichen Erfahrungen und Kenntnissen auf das kräftigste unterstützt. Er starb am 12. August d. J. zu Hammersdorf und war am 25. Jänner 1782 zu Schässburg geboren. Einen ausführlicheren Nekrolog dieses — auch durch Ehrenhaftigkeit und Liebenswürdigkeit des Charakters hochgeschätzten Mannes hoffen wir nachträglich in diesen Blättern veröffentlichen zu können.

* **Melk.** Nachdem das Jahr 1860 gänzlich ohne irgend eine, die Mitwirkung des Conservators in Anspruch nehmende Kundgebung verflossen war, daher ich einen blos negativen Bericht zu erstatten unterliess, brachte das Jahr 1861 wenigstens einige Gegenstände zu meiner Kenntniss, über welche ich zu berichten in der Lage bin.

I. Schon bei Gelegenheit, als Herr Anton Widter, Ausschussmitglied des Alterthumsvereins zu Wien, von dem sowohl dem Kunstfreunde als dem Genealogen und Heraldiker merkwürdigen Grabsteine des Otto von Meissau und seiner Gemahlin Agnes von Potendorf vom Jahre 1440, in der profanirten Capitel-Capelle der gewesenen Karthäuser jetzt Pfarrkirche zu Aggsbach im V. O. W. W. eine vortrefflich gelungene Photographie aufnahm, welche dem dritten Bande der Berichte und Mittheilungen des genannten Vereines (1860) zur wahren Zierde gereicht und wo (Seite 332) auch die Beschreibung des Steines vorkommt, erbot sich der gedachte unermüdliche Forscher, dieses vor Beschädigungen nicht hinlänglich gesicherte Denkmal auf seine eigenen Kosten in der Kirche aufstellen zu lassen, konnte aber sein Verhaben nicht ausführen, weil dieser Stein nicht das Eigenthum der Kirche, sondern des abwesenden Gutsherrn war, und daher der Herr Pfarrer Franz Hofstätter die Verantwortung nicht auf sich nehmen zu können glaubte, die Versetzung des Steines ohne vorläufige, ausdrückliche Erlaubniss vornehmen zu lassen. Als aber wegen des projectirten neuen Pfarrhofes, wozu ein Theil des ehemaligen Klostergebäudes sammt dem unbeschädigt bleibenden Kreuzgange und der Capitel-Capelle gewidmet werden sollte, im Jahre 1861 in Gegenwart des neuen Gutsbesitzers, Herrn Franz Grafen von Falkenhain, eine ämtliche Baucommission abgehalten wurde, erklärte sich auf mein Ersuchen der Herr Graf, welchem der gedachte Denkstein noch unbekannt war, alsogleich mit der zuvorkommendsten Liberalität nicht blos bereit, der Kirche dieses schöne Monument zu überlassen, sondern auch die Übertragung in dieselbe und die Aufstellung an dem einstimmig dazu gewählten Platze an der Epistelseite des Chores besorgen zu wollen. So ist nun eines der trefflichsten Überbleibsel mittelalterlicher Pietät und Kunst gerettet und ladet den Besucher der Kirche zu frommer Betrachtung ein, wofür jeder Freund des vaterländischen Alterthums dem verehrten Herrn Grafen den wärmsten Dank zollen wird.

II. Die Stadtgemeinde Pechlarn besass nächst dem Wienerthore an der Donau einen an die verfallene Stadtmauer sich anschliessenden runden Thurm, welcher auf einer Area von ungefähr dreissig Quadratklaftern stehend, statt der Fenster nur mit Schussscharten

[1]) Baron v. Aretin verdanke ich diese Notiz.

versehen, mit einem kegelförmigen Dache bedeckt, übrigens gänzlich unbewohnbar und unbenützbar, wie auch ohne Merkwürdigkeit war. Dieser mittelalterliche Thurm wurde, laut Kaufvertrages vom 15. Juli 1861, unter dem Vorbehalte der hohen Statthalterei-Genehmigung, an Frau Juliana Wick, Eigenthümerin des anstossenden Hauses Nr. 3, über dessen oberes Stockwerk das Mauerwerk des Thurmes nur wenig hinaufreicht, verkauft, dabei aber nicht unterlassen dem Vertrage noch Bestimmungen beizufügen, „wodurch (wie die angeführte Urkunde sich ausdrückt) der Gemeinde die Forterhaltung des Thurmes, als einer, der Stadt immerhin theuren Reliquie, gesichert und deren wesentliche Alterirung verhindert wird". Auf die vom löblichen k. k. Bezirksamte Melk an den unterzeichneten Conservator hierüber ergangene Anfrage, bestätigte dieser, dass gegen den Verkauf des Thurmes unter den angegebenen Bestimmungen, in keiner, die ämtliche Wirksamkeit des Conservators betreffenden Hinsicht ein Anstand obwalte.

III. In den Sitzungsberichten der philosophisch-historischen Classe der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, XXXVII. Band, IV. Heft, Seite 298 IV, gibt Herr Professor Höfler in dem Aufsatze: „Historische Untersuchungen" folgende Nachricht:

„Nach einer Notiz vom Jahre 1723 im ehemaligen markgräflichen Archive der Plassenburg, nun königl. baierischen Archive zu Bamberg, befinden sich in der Pfarrkirche zu Pechlarn gemalte Glasfenster, von welchen die briefliche Notiz Abbildungen gab, deren genaue, durch einen Archivbeamten besorgte Durchzeichnungen beiliegen. Sie sollen nach dem aus Pechlarn stammenden Schreiben die Sophia, Erbin der Grafschaft Ragz, und zweifelsohne auch überhaupt das Geschlecht darstellen, in welches sie heirathete, nämlich die Burggrafen von Nürnberg (s. v. Meiller, Regesten zur Geschichte der Markgrafen und Herzoge Österreichs aus dem Hause Babenberg, S. 197 No. 35). Ich gebe die Notiz, wie ich sie vor Jahren gefunden habe. Natürlich ist die Unterschrift Sophia, so wie sie unter der Zeichnung steht, nicht als ursprünglich anzunehmen, sondern befand sich dieselbe wohl auf dem Zettel, welcher sich um die Frau im mittleren Theile schlingt. Die Wappenschilder der Ritter dürften auf die Zoller'schen Burggrafen hinweisen. Später hörte ich, es seien in Folge einer Privatmittheilung dieser Notiz aus dem Bamberger Archive bereits in Pechlarn selbst weitere Forschungen angestellt worden, die aber leider zu keinem Resultate führten. Vielleicht gelingt es jedoch der kaiserl. Akademie der Spur, welche zu den Ahnherren des königlichen Hauses der Hohenzollern führt, durch die Conservatoren näher verfolgen zu lassen und ein glückliches Resultat zu gewinnen."

Ich halte es für meine Pflicht diese indirecte Frage, so weit ich es vermag, zu beantworten. Es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, dass die fraglichen Glasgemälde zu Pechlarn die nämlichen seien, welche der gelehrte Raimund Duelli (Duellius), regulirter Chorherr des Stiftes St. Pölten, in seinem bekannten, zu Leipzig 1725 erschienenen Werke: „Excerptorum genealogico-historicorum libri duo", und zwar Antiquitatum Tabula VII, Num. XXX, und Tab. VIII, Num. XXXI, XXXII, XXXIII, abgebildet und pag. 310 zu erklären versucht hat. Seiner Angabe nach befanden sich aber diese vier Bilder nicht in der Pfarrkirche, sondern in den Fenstern des Kirchleins bei dem Chore zu Pechlarn (aediculae sacrae prope portam Pechlariensem). Duelli erkannte das Wappen mit dem gekrönten Löwen, ähnlich dem Wappen „Konrads I., Burggrafen von Nürnberg, Grafen von Hohenzollern", wie es in Fugger's (Birken's) Ehrenspiegel des Erzhauses Österreich S. 35 vorkommt; den vierfeldigen Schild mit den „Blättern" wusste er nicht zu deuten. Übrigens hielt er diese Bilder für die Figuren und Wappen der Stifter des Kirchleins, namentlich Num. XXXI und XXXII für denselben Burggrafen Konrad und seiner Gemahlin Clementia, Kaiser Rudolphs I. von Habsburg Schwester, Num. XXXIII mit dem österreichischen Bindenschilde für das Bildniss und Wappen der Prinzessin Gertraud, des Markgrafen Hermann von Baden Gemahlin und des österreichischen Herzogs Friedrich des Streitbaren Schwester, und ihres Sohnes Friedrich, welcher 1269 mit Konradin von Schwaben zu Neapel enthauptet wurde. Der Name Sophia, dessen Doctor Höfler erwähnt, ist auf den Bildern bei Duelli nicht zu lesen. Wären dessen Vermuthungen gegründet, so gehörten diese Gemälde noch dem dreizehnten Jahrhundert an.

Die Stadt Pechlarn (Grosspechlarn) besass vier Gotteshäuser: 1. die, nicht erst 1496 (wie man bisher unrichtig glaubte), sondern gegen Ende des vierzehnten oder in den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts erbaute, 1435 als vollendet erscheinende Liebfrauenkirche in der Stadt oder die jetzige Pfarrkirche; 2. die Capelle St. Johannes des Täufers oder „auf dem Karner", vom Jahre 1435, neben der Liebfrauenkirche auf dem ehemaligen Freithofe gelegen; 3. die uralte St. Peterskirche vor dem unteren Stadtthore, im Dorfe Pechlarn; 4. die gleichfalls vor der Stadt, im Friedhofe gelegene Kirche „auf den Gräbern" oder Heiligengrabkirche, auch die Gottesleichnamscapelle, in Merian's Topographia provinciarum austriacarum (Frankfurt 1649 Seite 31) fast aber nirgends, daher irrig, zu St. Veit genannt; und es ist demnach zu bestimmen, welchem von diesen Gotteshäusern die fraglichen Glasmalereien zuzusprechen seien.

Duelli spricht bestimmt von dem „Kirchlein nächst dem Thore", also von der St. Peterskirche oder ursprünglichen Pfarrkirche zur Pechlarn, welche ohne Zweifel von einem Bischofe von Regensburg, vielleicht schon von Baturich, welchem König Ludwig der Deutsche im Jahre 832 die alte „Harlungenburg", an deren Namen das Dorf Harlanden bei Pechlarn erinnert, schenkte, erbaut und daher auch zu Ehren des Apostels Petrus, des Schutzheiligen des Regensburger Domes, geweiht wurde, und deren Dasein sich urkundlich bis in das dreizehnte Jahrhundert verfolgen lässt. Eben diese, nach der alten Sitte gleichfalls mit einem ummauerten Friedhofe umgebene Kirche, welche durch die beständigen Kriege in ihrem Baue und Vermögen so sehr herabgekommen war, dass im Jahre 1499 zu ihrer Wiederherstellung Bischof Rupprecht von Regensburg, als Patron der Pfarre und Besitzer der Herrschaft Pechlarn, seine Diöcese zu milder Beisteuer aufforderte, war im Laufe der Zeit wieder so baufällig geworden, dass sie nach dem Jahre 1731, wahrscheinlich 1738 unter dem Pfarrer Franz Michael Weiss, bis auf dem Chor (Presbyterium) und den Thurm, worauf 1787 und 1788 auch dieser Rest der schon zur Capelle umgestalteten Kirche abgetragen wurde. Leider sind dabei nicht blos die besprochenen Glasgemälde, sondern auch die römischen Inschriftsteine, welche Petrus Apianus (Bilnewitz), Wolfgang Laz und Andere als an eben dieser Kirche befindlich anführen, für immer spurlos verschwunden! Die Abbildung von Pechlarn, wie sie der kunstreiche Merian lieferte, zeigt diese Kirche als ein, im Vergleiche mit den übrigen, ziemlich kleines Gebäude ohne Thurm, den wir jedoch später wieder finden; daher von Duelli nicht mit Unrecht „aedicula" genannt. Der Chor hatte den gewöhnlichen dreiseitigen Abschluss und Spitzbogenfenster (wie auch das Schiff), aber keine Strebepfeiler.

Wollte man vielleicht die verloren gegangenen Glasmalereien in der andern vor der Stadt gelegenen Kirche, nämlich in der Heiligengrabkirche suchen, so wäre dieses nach dem Gesagten um so weniger zulässig, da diese vom grösseren Umfange als St. Peter, und nicht nördlich bei dem Thore, sondern davon viel weiter entfernt und südlich von der Stadt gelegen ist, und die Überbleibsel oder Bruchstücke von Glasgemälden, welche noch vor ungefähr dreissig Jahren zu sehen waren, nichts von den beschriebenen Figuren und Wappen enthielten; vielmehr berichtet eine Aufzeichnung im pfarrlichen Gedenkbuche, dass in einem Fenster des Presbyteriums ein Glasgemälde war, welches einen vor der Mutter Gottes knienden Ritter mit einer Fahne und den zwei österreichischen Wappenschildern — dem Bindenschilde und den fünf Vögeln (Adlern) — vorstellte. Die

erwähnten Reste trefflicher Glasmalerei in den oberen Theilen der Chorfenster bestanden, als ich sie zuletzt besichtigte, nur mehr aus einzelnen Bruchstücken, aus denen wohl der Gegenstand der Darstellung nicht mehr erkennbar, aber wenigstens keine Ähnlichkeit mit den in Duelli's Werke gegebenen Tafeln zu finden war. Das gedachte Gedenkbuch schreibt, der Sage nach, die Erbauung dieser Kirche dem Kaiser Karl V. zu, welchen es durch einen argen Anachronismus mit Karl dem Grossen verwechselt, und beruft sich auf des bekannten Pauliners Mathias Fuhrmann „Alt- und Neues-Österreich", worin erzählt werde, dass dieser Kaiser Kirchen in Österreich, auch zu Pechlarn, gebaut habe. Allein dass unter den von Karl dem Grossen im heutigen Österreich erbauten oder wiederhergestellten Kirchen jene zu Pechlarn gewesen sei, lässt sich nicht beweisen, und wäre es auch wirklich der Fall, so würde eher St. Peter, sicher die älteste Kirche von Pechlarn, einen solchen Vorzug für sich in Anspruch zu nehmen berechtigt sein. Allein urkundlich erscheint „die Capelle auf den Gräbern" erst 1380 und 1381, zu welcher Zeit sich der österreichische Herzog Albrecht III. als ein Wohlthäter derselben bewies. Denn laut eines Reverses, gegeben zu Wien den 24. December 1380, verbindet sich der Pfarrer Wilhelm von Gottsdorf (an der Donau unterhalb Persenbeug, der ehemaligen Abtei Seissenstein gegenüber) als Caplan der Capelle zu Pechlarn auf den Gräbern, dem genannten Herzog, weil dieser einige von den Landesfürsten zu Lehen rührende Güter der Capelle als Eigenthum erklärt hatte, einen ewigen Jahrtag zu halten; und am 29. September 1381 (ohne Ort) gelobt derselbe Wilhelm, Pfarrer zu Gottsdorf und Caplan der Gottleichname-Capelle zu Pechlarn, dem Herzog Albrecht III. einen Jahrtag für das von ihm der Capelle geschickte Burgrecht von einem halben Pfunde Goldes auf den Gütern zu Areltsperg und Greking (jetzt Auratsberg und Kraking) in der Pfarre Gottsdorf gelegen.

Es liegt die Vermuthung sehr nahe, zur dankbaren Erinnerung an die frommen Gaben des edlen Fürsten habe derselbe Caplan Wilhelm oder einer seiner Nachfolger die Gestalt und das Wappen desselben in einem gemalten Fenster des Presbyteriums abbilden lassen. Bischof Konrad von Regensburg stiftete in seinem Todesjahre 1381 sich und allen verstorbenen Bischöfen daselbst mit einem Getreidezehent zu Werd (Dorf Wörd) bei Pechlarn einen Jahrtag in der Capelle „bei den Gräbern". Seit den Achtziger-Jahren des vorigen Jahrhunderts als eine überflüssige Nebenkirche entweiht und aller kirchlichen Einrichtung beraubt, wurde sie nur durch ihre in gutem Stande erhaltene Schindeldachung vor dem gänzlichen Verfalle bewahrt und erst im Jahre 1835 bis auf das Presbyterium abgetragen und in eine Gruftcapelle verwendet, welche der Familien-Grabstätte des Gutsherrn (jetzt Herr Friedrich Robert Franz Freiherr von Borsch und Borschod) zur Bedeckung dient. Hierbei wurde der Chor der gewesenen Kirche erneuert und mit Eisenblech gedeckt; die zwei hohen, schmalen spitzbogigen Fenster wurden mit weissen Glastafeln versehen, die Westseite mit einer einfachen Façade geschlossen. Die Bauart des noch stehenden kleineren Theiles der Kirche mit seinen Strebepfeilern ist dem vierzehnten Jahrhundert entsprechend; das Schiff und der viereckige Thurm an der westlichen Seite zeigten eine zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts oder später, vielleicht in Folge des grossen Brandes, der 1664 die Stadt verheerte, geschehene Umgestaltung in neuerer Weise, wovon nur die gothischen Gewölbe der beiden niedrigen Abseiten verschont blieben, während zugleich die ganze Kirche eine röthliche Übertünchung erhielt. An die Westseite des Friedhofes, welcher die Capelle umgibt, stösst das sogenannte Gräberspital, ein Armenhaus, nebst welchem die Stadt auch ein Bürgerspital besitzt.

Indem ich nach diesen, wohl nicht am unrechten Orte angebrachten Bemerkungen zu den in Frage stehenden Glasmalereien bei St. Peter, wie sie aus den angeführten Abbildungen bekannt sind, zurückkehre, enthalte ich mich, theils aus Mangel an Zeit und Quellen, theils um mich nicht den verletzenden Ausfällen unbeschei-dener Kritiker preiszugeben, in die Erklärung dieser Alterthümer einzugehen, die sich ohnehin nur versuchsweise auf dem weiten Felde schwankender, und urkundlich unbestätigter Vermuthungen bewegen könnte, und beschränke mich auf folgende Sätze:

a) Die Glasmalereien, welche der Gegenstand der angeregten Frage sind, befanden sich nicht in der heutigen Pfarrkirche, sondern in der abgebrochenen Kirche St. Peter, mit welcher sie zu Grunde gingen.

b) Die lobenswerthe Gewohnheit des Mittelalters, solche Personen, die sich durch fromme Spenden an dem Baue, der Stiftung und Begabung von Kirchen und Altären als Wohlthäter betheiligten, in den Fenstergemälden dem Andenken und Gebete der Nachkommen zu empfehlen, berechtigt uns, auch die Personen, deren Gestalten und Wappen in den besprochenen Gemälden erscheinen, in gleicher Beziehung zur St. Peterskirche zu denken, obwohl der gänzliche Mangel darauf hinweisender Urkunden und anderer Aufzeichnungen jede bestimmte Andeutung hierüber unmöglich macht; insbesondere dürfte es schwerlich mehr aufzufinden sein, wann und wie die Familie der Burggrafen von Nürnberg, vorausgesetzt, dass die Schilde mit dem gekrönten Löwen wirklich dieser und keiner andern Familie gehören, sich veranlasst und bewogen fand, die genannte Kirche zu Pechlarn, wo sie doch, so viel wir wissen, nicht begütert erscheint, zum Gegenstande ihrer frommen Freigebigkeit zu wählen.

c) Was das dem Duelli unbekannte Wappen mit den Blättern betrifft, so hat es Ähnlichkeit mit dem späteren Wappen der ausgestorbenen Herren Strein oder Streun (Strune) von Schwarzenau, welche in einem quadrirten Schilde das erste und vierte Feld in Blau und Gold quergetheilt, und in den beiden übrigen rothen Feldern ein silbernes, ausgehöhltes Kleeblatt führten; letzteres als das durch Heirath erworbene Wappen der Herren Türs von Tirnstein. Vielleicht ist die Zeichnung bei Duelli, welche abwechselnd ein leeres schwarzes Feld und eine grüne kleeblattförmige Pflanze im weissen Felde zeigt, nicht getreu nach dem Original verfertigt. Übrigens war das älteste Wappen dieser Familie, wie es auf Siegeln von 1266 und 1271 vorkommt, von dem jüngeren vierfeldigen ganz verschieden. Dass Bucelin und Spener den Stammvater dieses berühmten, später freiherrlichen Geschlechtes um das Jahr 1143 Ulrich Streun einen Ministerial der Markgrafen von Pechlarn nennen, gehört zu den genealogischen Fabeln; jedoch hat ein Ulrich von Falkenstein aus der Familie Streun schon 1136 gelebt. (Meiller's Regesten der Babenberger S. 22, Num. 56, vergl. mit S. 328.)

Ich benütze diesen Bericht, um zugleich von einigen Römersteinen Nachricht zu geben, welche bisher weder beschrieben noch abgebildet sind.

Im Sommer 1859 wurde ein noch unbekannter Römerstein an der nördlichen Vorgrundmauer der Pfarrkirche zu Pechlarn entdeckt, welcher durch die vorgenommene Abgrabung blos gelegt und sichtbar gemacht, liegend eingemauert ist. Gleichfalls, wie andere solche Steine an dieser Kirche, als Mauerstein benützt und von dem Maurer arg zugerichtet, zeigt dieser Stein — eilf Zoll lang, sechs Zoll hoch — einen Adler mit halb ausgebreiteten Flügeln (4 Zoll hoch), auf dem Rücken eines liegenden Lammes (6 Zoll lang) sitzend; unter dem Lamme ist eine Figur, einem Baumstrunke oder etwas dergleichen ähnlich, welche noch eine, wenigstens muthmassliche Erklärung erwartet. Um eben diese Zeit wurde daselbst ein Stein mit schönen Arabesken und Blumen entdeckt, und schon seit undenklicher Zeit ist an der Mauer, welche den Gottesacker vor der Stadt umschliesst, und zwar an der Ostseite, ein länglicher grauer Stein befestigt, auf welchem eine Vase, ein Gewächs mit kleinen Blumen und Trauben daraus emporsteigend, am Rande der Vase zwei Tauben sitzend, in halberhabener Arbeit vorgestellt sind. Auch dieser Stein, jenen an der Pfarrkirche gleichend, welche als Römersteine schon

bekannt und abgebildet sind, ist also noch in die Zahl jener schätzbaren Überbleibsel aufzunehmen, welche aus dem verfallenen oder vielmehr zerstörten Heidentempel zu Harlanden zum Baue der jetzigen Pfarrkirche verwendet wurden. Ein ähnlicher Römerstein wie im Gottesacker zu Pechlarn, sehr wahrscheinlich zur Verzierung eines Gebäudes gehörig oder vielleicht ebenfalls auf den Dienst des Bacchus sich beziehend — ein Weinstock aus einem Topfe herauswachsend, und ein Vogel die Beeren pickend — findet sich zu Seckau in Steiermark. (Schriften des historischen Vereins für Innerösterreich I. Heft, Seite 44, mit der Abbildung auf der IV. Tafel, Num. 21, 70). Beim Eingange zum Seitenflügel des Schlosses zu Pechlarn sieht man einen Römerstein, einst das Giebelstück eines Grabmals, mit einem jugendlichen weiblichen Kopfe in der Mitte des sehr verwitterten Sandsteines.

Herr Franz Weiglsperger, vorher Beneficiat zu Pechlarn, seit 1860 Pfarrer zu Michelhausen, der sich um Pechlarns Alterthümer und Archivalien die ausgezeichnetsten Verdienste erwarb, hat im dritten Bande der Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien (II. Abtheilung, Seite 195 — 198) einen sehr schätzbaren, mit grosser Sachkenntniss geschriebenen „Beitrag zur Geschichte der Pfarre Grosspechlarn“ bekannt gemacht, dessen sorgfältige Angaben, mit anderen gedruckten und handschriftlichen Quellen verglichen, bei meinem Berichte dankbar benützt wurden.

Von der alten Filialkirche St Nikolaus zu Holzern, über eine Stunde vom Pfarrorte Pechlarn entfernt, werde ich, weil einige mir versprochene Notizen noch fehlen, nachträglich zu berichten die Ehre haben.

IV. Ob der projectirte stylgemässe Altar in der Krypta der Kirche zu Stift Ardacker errichtet worden sei, habe ich keine Nachricht erhalten.

Ignaz Fr. Keiblinger.

Literarische Besprechungen.

Vorschule der Kunstgeschichte von Dr. Ernst Förster. Leipzig. T. O. Weigel, 1862.

Diese „Vorschule“ ist, wie der Verfasser berichtet, aus Vorträgen entstanden, welche er in München vor einem „zahlreichen hochgebildeten Publicum von Zuhörern und Zuhörerinnen“ gehalten. Das Buch erscheint hübsch ausgestattet, mit vielen Holzschnitten, auf feinem Papier, mit klarem Drucke, und wir zweifeln nicht, dass es binnen Kurzem durch die organisirte literarische Reclame der Zeitungen dem Publicum dringlichst angepriesen werden wird. Und doch haben wir es hier mit einem Producte zu thun, das an Leichtfertigkeit, Trivialität und Verkehrtheit seines Gleichen sucht. Wir haben dies harte — nicht zu harte Urtheil in Folgendem zu motiviren.

Der Verfasser will offenbar eine Art von Vorschule der „Ästhetik“ für die bildenden Künste geben. Er beginnt mit dem „Ursprung der Kunst“ und fertigt zuerst eine Reihe von früheren Definitionen ab. Eine Probe, wie er dabei verfährt, liefert sein Citat aus Otfried Müller. Er lässt diesen die Definition geben: „Die Kunst ist eine Darstellung, d. h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches äusserlich wird“. Daraus folgert er, dass „die Hand, die im Zorne schlägt, da noch ein Kunstwerk ausführe; selbst der Vogel, setzt er hinzu, der im Hunger nach Speise sucht, bringt einen innerlichen Vorgang zur sichtlichen Erscheinung. „Jedes Wort, ja ein Schrei wäre nach dieser Erklärung ein Kunstwerk“. Nun aber heisst in unserem Exemplar des Müller'schen Handbuches die Definition: „Die Kunst ist eine Darstellung, d. h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches, Geistiges in die Erscheinung tritt“. — Wo bleibt nun Herrn Förster's Speisesuchender Vogel, und wo seine im Zorn schlagende Hand, wo bleiben überhaupt seine Expectorationen?

Der eignen Ansicht des geistvollen Verfassers rücken wir in den nächsten Abschnitten näher. Er spricht S. 2 ff. von den „Grundmerkmalen der Kunst“ und führt unter Anderem auf: „Das Unbewusstsein, das erste Merkmal wahrer Begeisterung, ist der Zustand der Seele, in welcher ihr die Anschauungen von selbst kommen“. Wir fürchten, Herr Förster habe diesem „Zustand der Seele“ bei Abfassung seines Buches bedenklichen Spielraum gestattet. Denn, wie soll man es sonst erklären, dass er S. 8 als „Momente“ die „stufenweise Erstarkung und Verklärung der Begeisterung und dann ihre Steigerung zu Trunkenheit, Rausch und Wahnsinn, oder auch den Abfall zu Nüchternheit, Kälte und Lüge“ erklärt! Schöne Momente das, und eine artige Darstellung versprechen wir uns, wenn Herr F. einmal die Kunstgeschichte nach diesen von ihm entdeckten Momenten der Trunkenheit, des Rausches, Wahnsinns, der Nüchternheit, Kälte und Lüge verbreitet. Nach diesen Proben wird es nicht weiter überraschen, wenn man auf S. 40 ff. erfährt, was Herr F. unter „Stellen der Kunstthätigkeit“ versteht. Er nennt als solche „den Tempel, die Kirche, Moscheen, das Grabmal, das Portal, die Vorhalle, den Ölberg, den Altar u. s. w. *in infinitum cum gratia*, — ich denke, die übrigen „Stellen“ erlassen wir ihm.

Gehen wir nun unerschrocken vorwärts und vertiefen wir uns in den weiteren Inhalt seines Buches, so sind wir erstaunt über die Fülle von neuen Anschauungen, die Herr F. überall darbietet. Sein „Unbewusstsein“ geht so weit, dass es sich mit gleichem Erfolg über alle Epochen und über alle Gattungen der Kunst ausdehnt und sich allerwärts mit der Kraft der Inspiration geltend macht. Greifen wir nur mitten hinein und fischen dem Leser eine Reihe Förster'scher Perlen.

Eine der kostbarsten z. B. gleich auf S. 6 „die Tonkunst schafft mit der Stimme den Gesang, mit dem Körper den Tanz!“

Auf S. 112 ist von dem Verhältniss die Rede, „in welchem das Ornament zu den Bautheilen stehen soll“. „Wir begegnen hier einem entschiedenen Gegensatz der antiken und der mittelalterlichen Kunst: dort vorherrschend grosse, hier vorherrschend kleine Figuren (??).“ Dieser in seiner Allgemeinheit gar Nichts besagende Satz wird nun weiter motivirt: „In der antiken Kunst richtete sich die Grösse der Figuren nach der Kraft, die sie zu tragen aufgewendet wurde“. Bei dem Tiefsinn dieses Satzes stutzten wir, ungewiss auf welchen merkwürdigen neuen Entdeckungen er beruhe. Und siehe, Herr F. hat die kindliche Vorstellung, „Gebäude im jonischen und korinthischen Styl verlangten für ihre Giebelfelder leichtere Figuren, wo möglich nur Reliefs, während der mächtige dorische Styl schwere Gestalten forderte“. — Wahrhaftig etwas ganz Neues: Reliefs in einem antiken Giebel, und überhaupt leichtere in einem korinthischen und jonischen als in einem dorischen, während doch das korinthische und konische Kranzgesims stärker ausladet als das dorische, also auch, nach Förster's naiver Vorstellung „mehr tragen“ könnte! Wunderbar!

Wenn er S. 72 alle antiken Sarkophage, mit Darstellungen des Herakles und anderer Heroen so erklärt, dass dieselben auf Familien deuten, welche mit jenen Heroen verwandt waren, so haben zu solcher Ausdehnung antiker Verwandtschaft unseren sinnigen Verfasser vermuthlich die Geschichten von Herakles und den fünfzig Töchtern des Thespios verleitet; sonst wäre nicht gut zu begreifen, wie er auf jenen völlig unbegründeten Einfall käme. — Doch weiter!

„Die Verstärkung der Mauern geschieht durch Mauervorsprünge (aussen Strebepfeiler, im Innern Dienste)“ S. 20. Der einsichtsvolle Verfasser meint Mauerpfeiler, die allerdings mit „Diensten“ verbunden sein können, aber doch wahrlich keine Dienste sind.

„Die Bildnerei formt aus verschiedenartigen Stoffen greifbare Gestalten, und zwar hat sie es ursprünglich und vorzugsweise mit den Gestalten der Gottheit oder Gottheiten, der Menschen, Thiere und auch wohl Pflanzen zu thun.“ S. 28. Mit welch unnachahmlicher Naivität sind in diesem kostbaren „auch wohl“ die Grenzen der Plastik umschrieben!

„Gewänder sind entweder ideale, höchst einfache Bekleidungen (!), bestehend aus einem kürzeren oder längeren Kleid ..... und einem Mantel; oder sie richten sich nach dem Gebrauch der Zeiten, Völker und Personen, die geschildert werden sollen und sind Trachten.“ S. 172. Mit der Feinheit dieser Unterscheidung wetteifert folgende Ausführung. S. 169. Nachdem gesagt ist, das Gewand solle den Körper bedecken, aber doch seine Gestalt erkennen lassen, fährt er fort: „desshalb müssen vornehmlich sowohl die grösseren Flächen, als die Gelenkpunkte, Schulter ...., erkennbar bleiben; Vertiefungen der Gewänder passen wohl zwischen Arm und Körper, zwischen die Beine, aber nicht auf breite und erhöhte Körperflächen etc.“. Welche Grazien mögen dem Verfasser bei diesem Satze beigestanden sein!

„Es ist auffallend, dass die antike Bildnerei und Malerei, die für symmetrische und pyramidale Gruppirung wenig Vorliebe zeigen, dafür in der Schönheit der Linie das feinste Gefühl entfalten“. S. 120. Wir finden es blos auffallend, dass der Verfasser betreffs symmetrischer Gruppirung offenbar niemals die Tausende von Gemälden antiker Vasen betrachtet hat; für die symmetrische und pyramidale weisen wir ihn auf die beiden Ägientengruppen in der Glypthotek, die er wohl nie seiner Aufmerksamkeit gewürdigt hat, oder auf die Giebelgruppen des Parthenon, oder die Niobidengruppen, unzähliger anderer zu geschweigen; für die pyramidale auf den Laokoon oder den farnesischen Stier. Aber wir würden uns schämen bei unseren Lesern vorauszusetzen, dass sie nicht wüssten, wie die ganze antike Kunst überall, wo der Gegenstand es verlangt oder nur gestattet, symmetrisch und pyramidal componirt. Das scheint nur unser Münchner „Kunstgelehrte“ ignoriren zu dürfen.

Ein Gewimmel von Schiefheiten und Verkehrtheiten bilden namentlich die Definitionen über architektonische Dinge. Ein Prachtbeispiel auf S. 41: „Griechen und Römer hatten verhältnissmässig kleine, viereckte oder runde Tempel, mit Säulen und Vorhallen oder Umgängen, oder auch ohne diese“. Keine Idee dämmerte dem Verfasser von der Verschiedenheit griechischer und römischer Tempelgrundrisse. Als ob nicht schon das „Viereckte“ und die Anlage der Säulenhallen und so manches andere in beiden grundverschieden wäre. Weiter: „Wir unterscheiden daran die Umfassungsmauern und deren Ersatz, die Säulen“. Ein Tempel ohne Umfassungsmauern, aber zum Ersatz für diese mit Säulenstellungen! Das ist ja eine glänzende Entdeckung, die alle Philo-Archäo- und Tectologen in Aufregung versetzen muss. Wo ist dieser Tempel? Wo in der Welt hat Herr F. ihn aufgetrieben?

Aber weiter: „Über diesen (den Säulen) liegt der Hauptquerbalken (Architrav), auf welchem die Längenbalken der Decke aufliegen und den Fries bilden (?), über welchen mannigfach ausgeschnitten das Gesims sich hinzieht. Darüber liegt in flacher Pyramidalform (!!) das Dach, das bei viereckigen Tempeln an der Vorder- und Hinterseite einen dreieckigen Raum bildet (classische Darstellung), der ausgefüllt wird (womit ??) und Giebel, Giebelfeld heisst“. Ob Herr F. wohl eine Ahnung hat, was ein pyramidalförmiges Dach ist, und wie sich ein solches von dem Satteldach des griechischen Tempels unterscheidet? Auf S. 16 scheint es allerdings fast: aber muss Herr F. denn auf S. 41 nachweisen was er auf S. 16 geschrieben? — Bei allen diesen Verstössen ist wenigstens die Gründlichkeit der Unwissenheit unseres Autors anzuerkennen. Nachdem er so klare Vorstellungen vom griechischen und römischen Tempelbau, von Architrav, Fries, Giebeldach u. s. w. entwickelt hat, wäre es schade, wenn er nicht z. B. über die Attica etwas ähnlich Überraschendes vorbrächte. Und richtig: ebendort S. 41 heisst es bei fernerer Schilderung des Tempels: „Zieht sich über dem Gesims noch eine niedrige Mauer hin, so heisst diese Attike“.

Auf derselben Seite 41 werden als „Theile“ des Antentempels „*a* Cella, *b* Pronaos, *c* Anten, *d* Säulen“ (warum nicht auch *e* Steine, *f* Epistyl, *g* Kalimmation u. s. w.) aufgeführt; die folgende Seite confundirt im Text und Bild den Antentempel und den Prostylos. Das Heiterste ist aber ebendort die tiefsinnige Erklärung für die Entstehung des Hypäthraltempels, die wir C. Bötticher als einen merkwürdigen Beitrag zu seinen Untersuchungen empfehlen wollen. Nach Herrn Förster (S. 42) entsteht der Hypäthros, wenn „die Cella so gross angelegt ward, dass sie nicht mehr überdeckt werden konnte“. Ein geistreicher Einfall und ein noch geistreicherer Nothbehelf! Herr Förster meint am Ende, die Cella des Tempels habe eine Steinbalkendecke gehabt, wie die äussere Säulenhalle! Denkt er aber an Holzbalkendecken, so hätten ihm doch die grossartigen Decken des Megaron zu Eleusis einfallen sollen. Oder sollte er auch von denen nie etwas gehört haben? Offen gestanden: nach seinen Leistungen würde es uns wunderbarer sein, wenn er sie kennen würde, als wenn er auch über sie in der holden „Unbewusstheit“ schwebte, welche nach jener oben citirten Stelle seines einsichtsvollen Werkes (S. 3) „das erste Merkmal wahrer Begeisterung ist, der Zustand der Seele, in welcher ihr die Anschauungen von selbst kommen“. Nun kennen wir doch die Quelle, aus welcher Herr Förster seine kunstgeschichtlichen Anschauungen schöpft: sie sind ihm offenbar „von selbst gekommen“, denn einem Andern dürfte man nicht die Verantwortlichkeit derselben zuschieben. Es wird uns nach den bisherigen Proben auch nicht mehr überraschen, wenn auf S. 42 als „Theile“ des Hypäthraltempels wörtlich folgende sinnreiche Zusammenstellung sich darbietet: „*a* Cella, *b* Tempelbild, *c* Altar und darüber die Hypäthralöffnung, *d* Thüre aus dem Opisthodom in die Cella“.

Dies kleine Verzeichniss liess sich mit leichtester Mühe massenhaft vermehren, allein man wird uns das gern erlassen. Das Gegebene genügt, um den Ausspruch zu rechtfertigen, dass ein Autor, der solche Dinge vorbringt, das Recht verwirkt hat, selbst vor dem ungebildetsten Publicum sich als Lehrer aufzuwerfen. Wohl haben wir den Verfasser in früheren Arbeiten, namentlich seiner deutschen Kunstgeschichte und seinem italienischen Reisehandbuche häufig auf Schnitzern und Flüchtigkeiten mancher Art ertappt; wohl ist uns im Gedächtniss, mit welch' heiterer Gemüthsruhe er aus einem „*yluminist*“ des 15. Jahrhunderts einen „*plummist*“ (dachte er etwa an „Blumist“?) gemacht hat; wohl haben wir die Beharrlichkeit oft verwünscht, mit welcher er bei seinem italienischen Reisebuche nicht blos Fehler auf Fehler von einer Auflage in die andere hinüberschleppte, sondern sogar den alten Irrthümern neue hinzufügte; wohl kannten wir die verdiente gründliche Abfertigung, welche seine Leichtfertigkeit durch Dr. Heider in dessen Arbeit über den Altar von Klosterneuburg (S. 3, Anmerk.) gefunden; aber trotz alldem hätten wir ein solches Buch wie das vorliegende von ihm nicht erwartet. Vielleicht hätten wir, wie so zu manchem, das jetzt in der kunstgeschichtlichen Tagesliteratur ein ephemeres Dasein fristet, auch hierzu geschwiegen, aber alle Duldung hat eine Grenze, über welche hinaus sie zum Unrecht wird. Wenn bei einem Manne, dessen Name vor solchen Überraschungen schützen sollte, plötzlich ein solches Labyrinth von confusen und verkehrten Aufstellungen sich aufthut, so gilt es schonungslos dem Publicum darüber die Augen zu öffnen.

Das Förster'sche Buch tritt zugleich mit einem Prospect in die Welt, der einen Cyklus ähnlicher Unternehmungen derselben

Verlagshandlung (der wir sonst manche tüchtige Werke verdanken, zu denen wir aber desselben Verfassers „Denkmale deutscher Kunst" nicht rechnen) verspricht. Man muss gestehen, dass eine weniger vertrauenerweckende Eröffnung der Reihe sich nicht denken lässt, und wir wollen zu unserem und des Verlegers Besten nur wünschen, dass die nachfolgenden ähnlichen Bücher dem Förster'schen möglichst unähnlich werden mögen. W. L.

Mithoff W. A. Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte III. Abth. 1—3 Lief. Hannover 1861—62.

Während die beiden ersten Abtheilungen die zerstreuten Kunstwerke der Stadt Hannover, so wie des Klosters Weinhausen bei Celle enthalten, wird sich diese Abtheilung mit den Kunstwerken der Stadt Goslar beschäftigen. In der ersten uns vorliegenden Lieferung ist zum ersten Male dasjenige zusammengestellt, was von dem alten Dome — jenem Prachtwerke des fränkischen Kaiserhauses — erhalten ist. Allerdings stammen die architektonischen Aufnahmen des Domes noch aus dem Jahre 1819 — kurz vor der Zeit des Abbruches des alten Domes, indess ist aus demselben wenigstens die Gesammtanordnung des Domes zu erkennen.

Becker, A. W. Charakterbilder aus der Kunstgeschichte in chronologischer Folge von den ältesten Zeiten bis zur italienischen Kunstblüthe. Nach den Darstellungen der vorzüglichsten Kunstschriftsteller. Mit 187 Holzschnitten. Leipzig, A. Seemann, 1862. (IV, 322.) Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Eine Zusammenstellung kunsthistorischer Schilderungen, in welchen das Wissenswürdigste auf kunstgeschichtlichem Gebiete dem gebildeten Leserkreise in möglichst anziehender Form zugänglich gemacht wird. Zu diesem Zwecke hat der Verfasser die Werke von Schnaase, Kugler, Lübke u. s. w. benützt und den darin für seine Darstellung geeigneten Stoff in den Rahmen von Charakterbildern eingespannt. In eine selbstständige Forschung und Beobachtung ist der Verfasser nicht eingegangen.

Münchener Antiken, herausgegeben von Dr. Karl Fr. A. v. Lützow. München, 1861 und 1862. C. A. Fleischmann's Buchhandlung (in gr.-Fol.). Jede Lieferung 1 Thlr. 15 Ngr.

Das ganze, auf 8—10 Lieferungen berechnete Werk soll aus dem reichen Schatze der in verschiedenen Bibliotheken vereinigten alten Bildwerke eine Anzahl besonders interessanter, bisher entweder gar nicht oder nur ungenügend publicirter Denkmäler durch Abbildungen in Contouren ausgeführt und von einem mit wissenschaftlicher Strenge gearbeiteten Texte begleitet, dem grösseren Publicum zugänglich machen.

Es liegen uns bis jetzt zwei Hefte vor, in denen eine Marmorstatue, zwei Bronzestatuetten, ein Terracottakopf, drei Marmorreliefs und zwei Vasengemälde geboten werden.

Mittheilungen des historischen Vereines für Krain. (Redigirt von Aug. Dimitz. XVI. Jahrg., 1861.) Laibach, 1861.

Enthaltend einen Aufsatz von P. Hitzinger: „Pläne römischer Orte in Krain". (Mit 1 Tafel.) Nachdem in den früheren Jahrgängen dieser Publicationen die Standorte der einzelnen Städte und Vesten, welche zur Zeit der Römerherrschaft in Krain bestanden hatten, näher bestimmt und erörtert worden, werden nun in dem vorstehenden Aufsatze die Pläne derselben, und zwar von Aemona, Nauportus und Statio ad Nonum, Statio in Alpe Julia und Statio ad Frigidum genauer erforscht.

Bibliographie.

Organ für christliche Kunst. Herausgegeben und redigirt von F. Baudri in Cöln. XII. Jahrg. Jänner bis Juni 1862. Nr. 1—12. Abonnement halbjährig 1⅓ Thlr.

Weyden, Ernst. Rückblicke auf Cöln's Kunstgeschichte. (Nr. 1—12.) Die Restauration der goldenen Pforte zu Freiberg (Nr. 1 und 8.) Die Restaurationsarbeiten zu Worms. (Nr. 1.) Müller, H. A. Die St. Ansgariikirche zu Bremen und ihre Kunstdenkmale. (Nr. 3, 4 und 5.) Mit 1 Tafel. Die alten Wandgemälde im Marienchörchen zu Soest. (Nr. 3 und 4.) Die Frage über den Altar zu St. Stephan zu Mainz. (Nr. 5.) Mit 1 Tafel. Mauch, H. Über die Restauration des Münsters zu Ulm. (Nr. 5.) Die Vorhalle des Klosters Lorsch. (Nr. 6.) Eine gothische Kirche in Point de Galle auf Ceylon. (Nr. 7.) Mit 1 Tafel. Tabernakel aus der Pfarrkirche zu Goch bei Cleve. (Nr. 7.) Mit 1 Tafel. Einsiedeln's Millennium im Bunde mit der Kunst. (Nr. 7.) Essenwein, A. Die Marienkirche ausserhalb Semendria in Serbien. (Nr. 9 und 10.) Mit 1 Tafel. Symbolische Bildnerei an Taufsteinen. (Nr. 9.) Das Triumphkreuz. Bilder für das katholische Volk. (Nr. 11.) Das Tabernakel und dessen Heiligthum. (Nr. 12.)

Bulletino dell' instituto di corrispondenza archeologica.

Nr. 1 und 2. Jänner- und Februarheft. 1. Über einige in den Museen von Paris und London befindliche Gegenstände. Brief des Grafen Giancarlo Conestabile an Henzen. 2. Meilenstein von der eleusinischen heil. Strasse. Brief von Wescher an Henzen. 3. W. Henzen. Über zwei lateinisch-griechische Inschriften aus Athen. 4. Henzen. Über lateinische Inschriften aus der Vigna Auguari an der Via latina. Nr. 3. Märzheft. 1. W. Henzen. Über ein neu aufgefundenes Bruchstück der Acten der Arvalbrüder aus der Zeit des Kaisers Domitian. 2. Über die Inschriftensammlung des Smetius. Brief von Th. Mommsen an W. Henzen.

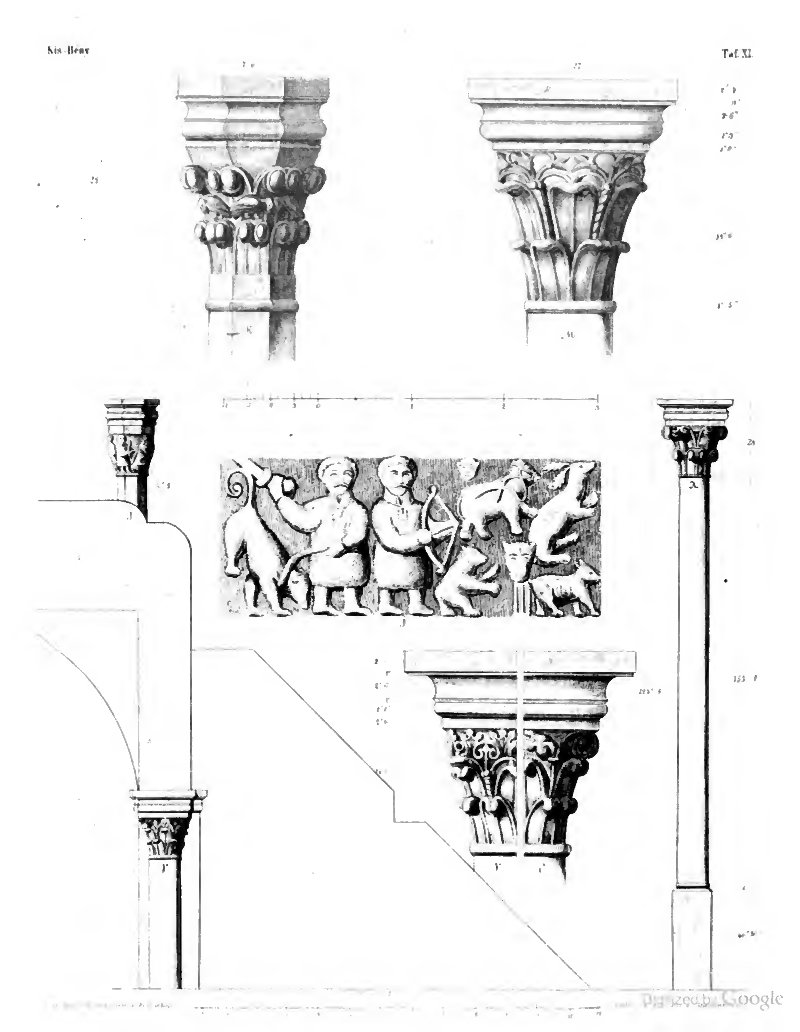
* In Frankreich sind auf dem Gebiete der Kunstarchäologie in jüngster Zeit nachstehende und durch Didron in Paris zu beziehende Werke erschienen: Von K. Arendt, Architekten des Grossherzogs von Luxemburg, über „zwei mittelalterliche Rauchfässer"; von Louis Blancard eine Ikonographie der Siegel, welche in den Archiven des Departements Bouches du Rhône aufbewahrt werden. Das Werk ist in Quart erschienen, mit 322 Seiten Text und 72 Tafeln. Preis 60 Fcs.; von Feliz d'Ayzac eine Geschichte der Abtei Saint Denis, in 2 Bänden mit 600 Seiten und 3 Tafeln; von Heinrich Baudot ein Werk über Gräber der merovingischen Epoche, welche in Bourgogne gefunden wurden. Dasselbe enthält in Quart 184 Seiten Text und 30 Farbentafeln; von E. de Coussemaker über zwei Werke der Goldschmiedekunst des XIII. Jahrhunderts und zwar über einen Reliquienschrein und ein Kreuz zu Bonsbeque, 22 Seiten Text und 4 Tafeln; von Alfred Darcel eine Abbildung und Beschreibung des Schatzes zu Conques. 80 Seiten Text und 15 Tafeln. (Preis 15 Fcs.); von A. Durieux eine Beschreibung und Abbildung der Miniaturen in Manuscripten der Bibliothek zu Cambrai. Text in Octav mit 128 Seiten und 18 Tafeln; — von Eugen Hucher ein grosses Foliowerk über die Glasmalereien der Kathedrale zu Mans. Dasselbe erscheint in Lieferungen, von denen bisher acht erschienen sind. Der Preis jeder Lieferung ist 45 Fcs.; von Jul. Leborte ein Werk über den kaiserlichen Palast zu Constantinopel. Text 120 Seiten in Quarto und 3 Karten. Preis 25 Fcs.; von Fried. Piton eine Monographie über die Kathedrale zu Strassburg. Text 120 Seiten in Octav mit 10 Tafeln.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Kis Beny. Taf. A.

Gez. v. Henszlmann lith. v. Pachsthaler

Druck d. k. k. Hof u. Staatsdruckerei



Jedes Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

Nº 10. VII. Jahrgang. October 1862.

Die romanische Kirche zu Klein-Bény in Ungarn.

Aufgenommen und beschrieben von Dr. Emmerich Henszelmann.

(Mit 4 Tafeln.)

(Schluss.)

b) Säulen.

Säulencapitäle.

Das Merkwürdigste was in der Bényer Kirche zu finden ist, bieten ihre Säulencapitäle; denn an den verschiedenen Formen, die hier vorkommen, kann man einen beinahe 600-jährigen Entwicklungsgang dieses architektonischen Gliedes verfolgen, angefangen von der byzantinischen Periode der Denkmäler zu Constantinopel und Ravenna bis hinab zum Beginn des Spitzbogenstyls. Ich habe daher auf den Taf. XI und XII die meisten Capitäle der Kirche gegeben und blos jene wenigen weggelassen, die entweder in gleicher, oder doch sehr ähnlicher Form wiederholt sind.

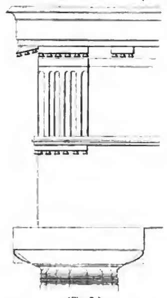
Das constructive Capitäl hat blos zwei Grundformen, nämlich entweder die des convexen oder die des concaven Blumenkelches; die gestürzte Pyramide, und der gestürzte Kegel sind kaum künstlerische Formen zu nennen, und kommen desshalb blos auf der untersten Stufe der Kunstentwicklung, und auch da ziemlich selten vor; in dieselbe Kategorie gehört der einfache Würfel, wie wir ihn auch bei uns in der Leidner Kirche (Mittheilungen 1861 S. 61) mit sehr geringer Verzierung am unteren Rande angewandt finden. Das gefälligste Capitäl des Mittelalters geht aus der Verbindung des concaven und convexen Blumenkelches hervor, indem ersterer den unteren, letzterer den oberen Theil des Knaufes bildet. Diese Form finden wir in der zweiten Periode des romanischen Styles zuerst, und dann von hier aus in den Spitzbogenstyl aufgenommen.

Die beiden Kelchformen des Capitäls sind weit älter als das Mittelalter, sie stammen ursprünglich aus Ägypten, wo sie aus den Lotos- und Papyrosmodellen entstanden; der convexe Kelch ist das Bild der nicht gänzlich, der concave jenes der vollkommen entfalteten Blumenkrone, das Symbol der beiden Ägypten, welches eben so in der unteren und oberen Pharaonenkrone dargestellt wird. Die griechische Baukunst hat, wie sonst, auch hier die ägyptischen Formen übernommen, und aus dem convexen ägyptischen Capitäl das dorische, aus dem concaven das korinthische entwickelt; beiderlei Fortbildung muss auch dann zugegeben werden, wenn man selbst an der Authenticität des stark dorisirenden Capitäls zweifeln wollte, welches Kugler in seiner Geschichte der Baukunst Band I, Seite 29 aus den Ruinen von Theben nach E. Falckner mittheilt.

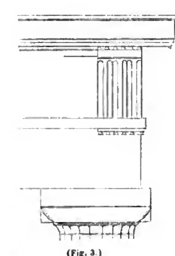
Der convexe Echinus des dorischen Capitäls drückt in seinem Buge den Widerstand gegen die Last des Gebälkes aus. Je höher das Gebälke ist, desto mehr wird dieser Widerstand überwältigt, desto niederer wird der elastisch gedachte Echinus, der von oben nach unten zusammengedrückt, an seiner ganzen Peripherie gleichsam herausquillen muss. Als im Verlaufe der Entwicklung das Gebälke immer niederer und zugleich leichter wurde, erhob sich der Echinus mehr und mehr, sein Profil nahm eine immer straffer gespannte Form an, bis es endlich, wie am Tempel zu Delos, in eine gerade Linie überging und so der ganze Echinus zu einem gestürzten Kegel wurde.

Die Figuren 2, 3 und 4 veranschaulichen diese Entwicklung des Echinus in Bezug auf die Last des Gebälkes. Fig. 2 ist vom alten Tempel der Akropole von Selinunt, 3 vom Parthenon, 4 vom Tempel zu Delos genommen. 2 und 3 sind nach demselben Massstabe gezeichnet, damit die verschiedene Höhe und Schwere des Gebälkes deutlich werde. Das Profil des Echinus wird durch ein Dreieck bestimmt, dessen kurzer Kathet die Höhe, dessen langer Kathet den Vorsprung, dessen Hypothenuse die Vergleichs-

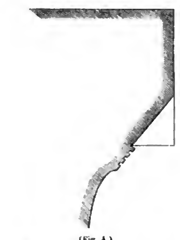
linie für die Schwellung des Echinus gibt. Bei den jüngeren dorischen Capitälen kehrt sich das Verhältniss um, indem hier der grosse Kathet für die Höhe, und der kleine für den Vorsprung des Echinus genommen wird. Bei den älteren ist das Profil des Echinus weit mehr convex, es quillt über die Hypothenuse des Constructionsdreieckes überall, besonders aber in seinem mittleren Theile weit mehr hervor, während es sich in Fig. 3 viel mehr dem Laufe der Hypothenuse anschliesst, mit der es in Fig. 4 vollkommen zusammenfällt und identisch wird, woraus nun die nicht mehr organische Form des Echinus, als die eines gestürzten Kegels hervorgeht. Wie die unmässige Höhe des Gebälkes der ältesten Tempel für ihre Entstehung aus dem



(Fig. 2.)



(Fig. 3.)



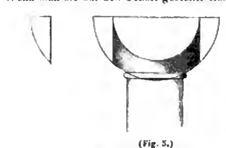
(Fig. 4.)

Holzbau spricht, so beweist umgekehrt die Gestalt des Echinus und seine Entwicklung, dass hier ein Vorbild von Stein zu Grunde lag.

Das korinthische Capitäl hat zwar keine dem dorischen ähnliche organische Entwicklung: die Bedeutung seiner Form ist jedoch daraus ersichtlich, dass dieselbe grössere Leichtigkeit und Lastbefreiung anzeigt, und in dieser Hinsicht als Gegensatz zum dorischen betrachtet werden kann.

Das dritte griechische Capitäl, das ionische, hat gar keinen constructiven Charakter oder Ausdruck, es ist rein decorative Form, und als solche einfach aus der orientalischen, namentlich der assyrischen Architectur herüber genommen. Wie es aber keine constructive Bedeutung hat, ist schon daraus ersichtlich, dass sein Hauptglied, die Volute, an den verschiedensten Stellen und in verschiedener Lage angebracht wird. Bei zwei assyrischen Fragmenten findet es sich in derselben Lage und am selben Orte wie später in Griechenland; die Perser setzten im Gegentheile ihre Voluten in perpendiculärer Stellung an ihre Säulen, im Mittelalter endlich kommt die Volute zuweilen an der untersten Stelle des über sie aufsteigenden Capitäls vor. Hieraus ist ersichtlich, wie die Volute weder ein nothwendiges, noch ein constructives Glied des Capitäls zu nennen ist, weil sie überhaupt blos eine decorative Function hat; als Decoration war sie schon in Ägypten bekannt, wie dies die Abbildungen derselben in einem Grabe zu Béni-Hassan beweisen.

Als wesentlich architektonische Capitälformen gehen die beiden constructiven antiken Capitälgestaltungen auch in's Mittelalter hinüber, als decorative Nebenform auch die ionische Volute; und wie der convexe dorische mehr constructive Echinus älter ist als der korinthische Kalathos, so auch die älteste selbstständige Form der mittelalterlichen Baukunst, das volle Kelchcapitäl, mit welchem der byzantinische Styl, wenn auch nicht vollgültig künstlerisch, so doch eigenthümlich an den dorischen Echinus anknüpft. Die ältesten derartigen Modificationen treffen wir in Ravenna und Constantinopel. Die Grundform des dorischen Echinus ist die des gestuzten Kegels, der jedoch elastisch gedacht werden muss, so dass die Last über ihm sein Profil bauchig an der Peripherie hinaus drücken könne; bei dem byzantinischen Capitäl aber wird statt des Kegels die Halbkugel zu Grunde gelegt, die dort, wo sie an den Schaft stösst, stark abgefast wird. Wenn man die auf den Schaft gestellte Halbkugel von



(Fig. 5.)

oben und von vier Seiten gleichmässig abfast, entsteht das sogenannte Würfelcapitäl (Fig. 5).

Die Entstehung dieser Gestalt beweist, dass ihr Name ganz ohne Grund gewählt wurde; da der Würfel weder zu deren Hervorbringung irgend etwas beiträgt, noch in der entstandenen Form sichtbar wird. Man hat dieses gefaste Kugelcapitäl lange für eine deutsche Erfindung desshalb gehalten, weil in der ersten Periode des romanischen Styls diese Form fast ausschliesslich in Deutschland herrscht: heutzutage müssen wir jedoch anders urtheilen, wenn wir in Salzenbergs „altchristlichen Denkmalen von Constantinnopel" dieses Capitäl bereits bei der Cisterne des Philoxenes angewandt sehen, und daher auch die Erfindung des gefasten Kugelcapitäls dem byzantinischen Styl zuzuschreiben gezwungen sind. In Deutschlands ältestem auf uns gekommenen romanischen Bauwerke, in der Kirche von Gernrode, die um 960 geweiht ward, findet sich das Halbkugelcapitäl, wahrscheinlich durch byzantinischen Einfluss, doch ging diese Form in den Gernrode nahe gelegenen, und bald nach der Gernroder erbauten Kirchen sehr bald in das gefaste Kugelcapitäl über, und die für den Occident neue Gestalt verbreitete sich wahrscheinlich von Centraldeutschland aus am Rhein und in Frankreich, um die ganze erste Periode des romanischen Styls hindurch mit bedeutenderen oder geringeren Abänderungen fort zu bestehen.

In der Bényer Kirche treffen wir ein Kugelcapitäl, Taf. XI *j*, und ein gefastes Kugelcapitäl, Taf. XII, *e*.

Das gefaste Kugelcapitäl gehört nicht zur ältesten Art dieser Form; denn die Fassung erscheint hier nicht als Hauptform, indem an die durch dieselbe hervorgebrachten Flächen neuerdings Kugelsegmente angesetzt werden, woraus sich eine ziemlich gute Modification der ursprünglichen Gestalt ergibt. Das Ornament der Flächen zeigt in erhabener Arbeit ein phantastisches Schlingwerk, in welchem Bock eine orientalische Lilie erkennen will; dass die Gestaltung orientalisch ist, habe ich auch bereits im ungarischen Texte zur Bényer Kirche ausgesprochen. Der zweite Band der Mittheilungen gibt auf Seite 159 aus der Gurker Kirche ein dem vorliegenden sehr ähnliches gefastes Kugelcapitäl, ein anderes derselben Gattung findet sich in den Mittheilungen des Jahrganges 1861, Seite 55 aus der Kirche von Seckau. Da diese Kirchen, die eine um 1170, die andere um 1160 erbaut worden, so ist es klar, auf welchem Wege der byzantinische Einfluss nach Bény gelangte, und zwar durch das Mittelglied in Ják.

Das Kugelcapitäl *j* auf Tafel XI hat weniger Modification der ursprünglichen Form, als das eben besprochene erfahren. Es befindet sich als hohes Capitäl des Schiffes über der nördlichen Seitenempore, der untere Theil seines achtseitigen Säulenschaftes wird von der Empore und ihrem Gewölbe bedeckt. Es ist dies das einzige Capitäl der Bényer Kirche, an dem kein vegetabiles Ornament vorkommt; es ist das einzige historisirte; die Gruppen zweier Jäger und einiger Thiere stellen eine Jagd dar. Der Jäger links führt einen Hund an der Leine, und erhebt mit der Rechten sein Schwert, der Jäger rechts spannt seine Armbrust auf das vor ihm befindliche Wild, welches aus einem Bären, einem Hasen und einem Hirsche besteht, neben dem Hirsche ist ein aufgezäumtes Pferd; zwischen diesen Thieren befindet sich ein Thierkopf, der so stark beschädigt ist, dass ich ihn nicht zu deuten vermag, ja nicht einmal entscheiden kann, ob die unter ihm befindlichen Erhabenheiten zu ihm gehören, und doch wäre es sehr interessant diesen Zusammenhang nachzuweisen, um hieraus zu ersehen, ob wir es hier mit der Reliefdarstellung eines ganzen Thierkörpers en face, und mithin einer im Mittelalter, wie in jeder beginnenden Kunst, höchst seltenen Gestaltung zu thun haben? Über dem Pferde erscheint ein flaches menschliches Gesicht, soll dies die Personification der Sonne, und somit eine Andeutung dessen sein, dass die Jagd am hellen Tage statt findet? Die Jagd wurde im Mittelalter wohl als symbolischer Gegenstand behandelt, und Rabanus Maurus sagt *„venator autem est diabolus"*; dennoch glaube ich kaum dieser Jagd eine symbolische Deutung geben zu können; denn in diesem Sinne dürfte sie sich nicht im Innern der Kirche befunden haben, sondern musste aussen angebracht sein, wo der Venator des Rabanus die Gewalt hatte, vom Eintritt in die Kirche abzuhalten. Das Relief ist nicht besonders gelungen zu nennen, das Pferd ist als solches blos an seiner Zäumung zu erkennen, die übrigen Thiere, bis auf den Bären, der besser ist, auch nur an Äusserlichkeiten, die Verhältnisse der beiden menschlichen Gestalten sind durchaus verfehlt, die Köpfe viel zu gross, und die Stellung wie in Ägypten, und wie in jeder kindlichen Kunst derart, dass einige Theile des Körpers en face dargestellt werden, während sich andere im Profile befinden. Was diesen beiden Gestalten aber ein hohes Interesse gibt, ist der Umstand, dass sie die einzigen bisher bekannten sind, die uns Aufschluss über das ungrische Costüme aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts geben. Der Rock, den die Jäger tragen, ist von dem heutigen, Zeke genannten Rocke wenig verschieden, von der um dieselbe Zeit auf französischen Werken abgebildeten Blouse unterscheidet er sich durch grössere Länge und durch den stehenden Halskragen, auch fehlt ihm der Leibgürtel, der bei der mittelalterlichen französischen Blouse vorkommt. Die heutige ungrische enganliegende Tracht ist somit nicht alt, denn unsere Figuren tragen weite Röcke, die blos am Handgelenke enger anliegen. Wir finden aber hier auch keine enganliegende Beinkleider, sondern, im Gegensatze zu den Schuhen des Westlandes, hochröhrige Tschismen, die, wenn man nach der mangelhaften Darstellung urtheilen darf, ohne Sohlen sind, und aus Filz bereitet scheinen. Der Schnurrbart kommt auf den Gesichtern allein, und zwar in der heutigen Landesart getragen, jedoch ohne Begleitung von Backen- oder Kinnbart vor, demnach rasirte man sich in Ungarn zu jener Zeit, wie dies auch im Westen Europa's geschah. — Das Relief ist ziemlich

nieder, seine Bearbeitung flach, und ohne Ausführung des Details.

Menschen- oder Thiergestalten sehen wir ausser auf dem eben beschriebenen, auch an einigen anderen Capitälen und am Pilastercapitäl des Thürgewändes dargestellt. Das dem Jagdcapitäle entgegengesetzte (Tafel XI. x) zeigt drei mit Entenschnäbeln versehene Vögel, die zwischen der unteren und oberen Blattreihe befindlich sind. Die Vögel haben eine symbolische Bedeutung, sie bedeuten, wie sie dies schon in Ägypten thaten, die Seele. Diese Bedeutung der durch einen menschenköpfigen Sperber bezeichneten Pharaonenseele, und der gewöhnlichen mittelst eines menschenköpfigen Vogels dargestellten Seele ging, eben so wie die Darstellung des Seelenwägens von Ägypten in die christliche Kunst hinüber; nur trat in letzterer zu dem Vogelsymbol noch jenes des Wickel- oder des nackten Kindes als Bedeutung der ihren Körper verlassenden, von ihm ganz getrennten Seele hinzu.

Die historisirten Capitäle haben sich demnach bei uns länger als in Frankreich erhalten, wo sie blos in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts in voller Aufnahme sind, und später immer seltener werden, so dass sie in jener Zeit welcher die Bényer Kirche angehört, beinahe gar nicht mehr vorkommen. Ursache hievon war einerseits der Umstand, dass durch den Übergang der Architectur-Ausübung aus den Händen der Geistlichkeit in jene der Laien, die Symbolik in Frankreich bereits um die Mitte des XII. Jahrhunderts mehr und mehr vernachlässigt wurde, andrerseits aber das frühe Verlassen der convexen Kelch- oder Kugelform des Capitäls, welche der Darstellung der Thiergestalten weit günstiger ist, als die concave Kelchform des korinthischen Capitäls; nun hatten sich aber in Frankreich zahlreiche antike korinthische Capitäle das ganze Mittelalter hindurch erhalten, und gaben Veranlassung, dass in diesem Lande das korinthisirende Capitäl fortwährend neben dem gefasten Kugelcapitäl angewandt wurde.

Die Hauptelemente des korinthischen Capitäls gibt die sich um den Korb, den Kalathos legende doppelte Blätterreihe; die bei den Griechen unten aus Akanthus- oben aus Schilfblättern (am Thurm der Winde), oder umgekehrt unten aus Schilfblättern und oben aus Akanthusblättern (am Monument des Lysikrates) gebildet wurde. Das Schilfblatt kommt bereits in Ägypten vor, der Akanthus aber ist griechische Erfindung. Zu den Blätterreihen tritt jedoch in Griechenland nicht constant die ionische Volute in verkleinertem Massstabe hinzu, constant wird die Volute so wie auch der Akanthus für beide Blattreihen erst in Rom angewandt, was dem römisch-korinthischen Capitäle die unverdiente Ehre erwiesen hat, für dasselbe eine eigene Ordnung zu ersinnen. Das Mittelalter kannte und modificirte blos das römische Capitäl; in dessen frühester Zeit war es in Italien Gebrauch, die vorhandenen antiken Capitäle ganz einfach von ihren Schaften herabzunehmen, ja die ganzen Säulen in das neu zu errichtende Gebäude zu übertragen. Als später die anfangs reichliche Quelle zu versiegen begann, musste man zur Nachahmung schreiten, und da einerseits die Technik von Tage zu Tage sank, andrerseits die Verbreitung des byzantinischen Kugelcapitäls mit verschiedenen Verzierungen auftrat, entfernte man sich selbst in Italien mehr und mehr vom antiken korinthisch-römischen Capitäle. Auffallend ist der Umstand, dass wir aus dem XI. und XII. Jahrhundert stammende korinthisirende Capitäle treffen, welche nicht Nachahmungen des vollendeten, sondern des blos entworfenen unfertigen antiken Capitäls sind; die Nachahmung war hier jedenfalls leichter, als wenn man mit ungeübter Technik sich an die scharf gezackten Ränder des antiken Akanthos hätte machen wollen; doch trug später selbst diese verfehlte Praxis gesunde Früchte, als sie nämlich auf lebendigere Kunstauffassung traf, und hier die Idee der kräftigen dickleibigen Blattreihen anregte, welche die zweite Periode des romanischen Styls so vortheilhaft charakterisiren.

So entstand auch in Bény die Mehrzahl der Capitäle aus einer mittelbaren, zweit- oder dritthändigen Nachahmung des korinthischen Capitäls. Diesem stehen in der Gesammtgestalt am nächsten μ auf Tafel XI und ξ auf Tafel XII. Das Capitäl μ hat zwei Blattreihen, die Rippe jedes oberen Blattes entspringt aus dem Zwischenraume zweier unteren Blätter, dieser Ursprung und die alternirende Stellung des Blattes in beiden Reihen sind Motive des korinthischen Capitäls, und die Stengel zwischen den oberen Blättern erinnern gleichfalls an die Träger der kleinen Voluten; in Bény sind jedoch statt dieser neue, den obersten Raum zweckmässig ausfüllende Schmalblätter angewandt. Die grossen Blätter haben jedoch nicht mehr den Akanthoscharakter, sondern jenen der saftigen oben umgestülpten mittelalterlichen Blätter, die, meiner Meinung nach, aus der Nachahmung blos skizzirter antiker Akanthoscapitäle entstanden.

Das Capitäl ξ (Taf. XII) steht auf einer höheren Stufe der Entwicklung; denn hier finden wir bereits den Blattknollen und die Blumenknospe, welche den Übergang vom romanischen in das Spitzbogencapitäl charakterisiren. Da sich das auf dem Capitäle aufsteigende Gewölbrippenwerk in erhabene Stab- und vertiefte Kehlengliederung theilt, fand man es organisch, diesen Formenwechsel bereits im Capitäle vorzubereiten; anfangs ward blos der Rand der Blätter verdickt, später rollte man aber die unter den Stäben befindlichen Blätter zu Knollen zusammen, um hiedurch ersteren eine scheinbare Stütze zu schaffen, und dies ist nach Viollet-le-Duc die Entstehungsgeschichte des sogenannten chapiteau à bouton. Diese Blätter sind, weil keine Nachahmung der Natur, stylisirte; und sie blieben im Gebrauch, bis sich die Meister des Spitzbogenstyles wieder an die sie umgebende Natur wandten. Am Bényer Capitäl ξ enden die Blätter beider Reihen in Knollen, alternirend erhebt sich in der unteren Reihe immer ein Blatt höher als seine beiden Nachbarblätter, und auf diesem Blatte befin-

det sich noch über dem Blattknollen eine Blumenknospe, wie auch die Blätter der oberen Reihe in Blumenknospen enden. Unter jedem höheren Blatte der unteren Reihe sieht man ein dreifaches Blatt, und zwischen den weit auseinander stehenden oberen Blättern eine den übrigen Raum ausfüllende Gesichtsmaske. An ihrem oberen Ende zu einem Knollen gerollte Blätter kommen an gleichzeitigen romanischen Capitälen häufig vor; das nächste Vorbild zu den unserigen mag Ják (vgl. Mittelalt. Denkmale d. österr. Kaiserstaates, I. S. 89, Nr. 14) gegeben haben.

Die Hauptform des römisch-korinthischen Capitäls finden wir auch an den Capitälen γ, δ der Taf. XI. Diese Capitäle sind jene der niederen Säulen, welche die Enden der Seitenemporen tragen. Das Capitäl γ besteht aus drei über einander befindlichen Blattreihen; hierüber zeigt sich auch noch zwischen der zweiten und dritten Reihe eine kleine flach gehaltene Volute, so dass das Ganze etwas überladen erscheint. Einfacher ist die Anlage des Capitäls δ, wo man blos zwei Blattreihen, und darüber eine Volute hat. Am Capitäl γ sind die beiden unteren Blattreihen die gewöhnlichen romanischen, während die oberste Reihe an den feinzackigen antiken Akanthos durch ihre tiefe und scharfe Auszackung mahnt.

Ein alterthümlicheres Aussehen, als die vier eben beschriebenen Capitäle, haben die mit α und ϑ auf Taf. XII bezeichneten. Die Säule, welcher α angehört, scheidet die Thurm- von der Zwischenthurmhalle, ihrem Capitäl ist das entgegengesetzte β (Fig. 1) ganz ähnlich. Über den Blattreihen haben wir hier eine ganze Reihe von Voluten. Die untere Blattreihe ist die gewöhnliche romanische, während die obere zusammen mit den unteren Theilen je zweier Voluten so zu sagen einen vertieften Krystall bildet. Die flache Gestalt der obersten Volutenreihe ist Ursache, dass unser Capitäl oben kaum breiter erscheint als unten, und in dieser Weise von der korinthischen Form abweicht. Eine ähnliche Volutenanordnung findet sich in Zwettl (Mittelalt. Denkm. II, S. 53); der Unterschied besteht darin, dass die Voluten in Zwettl ein cylinderförmiges Capitäl umgeben, während in Bény je zwei Voluten einer Seite der über dem Capitäl befindlichen achteckigen umgestürzten Pyramide entsprechen. ϑ, und dessen Paar η befinden sich auf der entgegengesetzten Seite der Zwischenthurmhalle, auch hier ist der Unterschied zwischen ϑ und η nur gering. Die untere Blattreihe ist in allen vier Thurmhallen-Capitälen von derselben Form, die obere von ϑ ist jedoch eine seltener vorkommende, sie besteht aus je zwei von den Seiten nach der Mitte gerollten Blättern, zwischen denen sich eine Traube befindet. Diese Form ist nicht alltäglich, doch finden sich an den Seiten gerollte Blätter auch anderswo, wenn gleich verhältnissmässig kleiner, z. B. in England in dem Castell von Oakham. In der obersten dritten Reihe kommen wieder flache Voluten vor, sie sind jedoch anders angeordnet als bei α und β, nämlich nicht wie diese von innen nach aussen, sondern umgekehrt von aussen nach innen gerollt, unter je zwei Voluten hängt ein flaches, glattes Medaillon. Der nur wenig gegliederte statt des Kämpfers, über die Capitäle α, β, γ und δ gesetzte Pyramidenaufsatz hat eine alterthümlich rohe Form und dient blos dazu, die vier Capitäle zu gleicher Höhe mit den benachbarten Capitälen ε und ζ zu bringen.

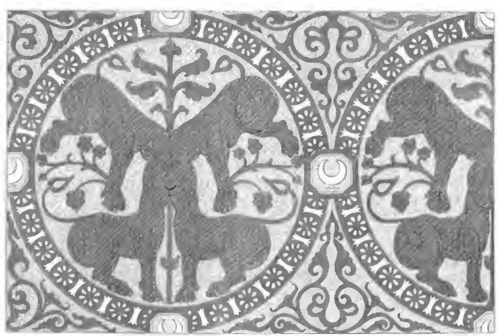
Das seitwärts gerollte Blatt des Capitäls ϑ findet sich, jedoch hier in grösserem Massstabe, in der Doppelblattreihe des Capitäls ν, dieses Capitäl gehört einem Säulenstumpf, welcher in der Höhe des Beginnes der Apsidenkuppel mit einer Schräge aus dem Wandwinkel tritt, um die Rippen des Gewölbes der ersten Langhausabtheilung auf seinem Kämpfer aufzunehmen. Der Massstab dieser Blattreihe ist viel grösser als jener von ϑ, daher genügte es hier auch an zwei Reihen, und die Voluten konnten somit wegbleiben; hiedurch ging auch die korinthische Hauptform verloren, jedoch trat, gleichsam zum Ersatze, der unter dem korinthischen Kämpfer befindliche Kalathosrand ein, den wir in Bény sonst nur an den Portalcapitälen noch finden.

Die Capitäle der Halbsäulen und Pilaster am Äusseren der Chor-Hauptapside haben nichts besonderes; an einem einzigen derselben kommt zwischen den Blättern der oberen Reihe eine vierblättrige Blume vor; dieses Capitäl befindet sich in der Mitte der XII. Tafel unten. Über den Capitälen liegt hier blos ein Abacus, der die Ecken des Polygons aufnimmt.

Auf der Querempore befinden sich zwei in die Thürme führende Thüren, deren jede an der inneren Seite eine Halbsäule hat, die Säulen haben blos eine Höhe von 53·4 Wiener Zoll; ihre Capitäle sind auf der XII. Tafel unten rechts und links abgebildet, das Capitäl links gehört der Halbsäule der südlichen Thurmthüre, das rechts jener der Thüre vom nördlichen Thurme. Als die Restauration v. J. 1722 die Gewölbe erneuerte, verschwanden die ursprünglich über diesen beiden Capitälen befindlichen Rippen, und so haben die beiden Halbsäulen heute keine architektonische Bedeutung mehr, desto wichtiger für uns ist aber die Verzierung des linken Capitäles auf Tafel XII. Im Jahrgange 1860 (Februar-, März- und Maiheft) der Mittheilungen erklärt Dr. Springer in seinen „ikonographischen Studien" den Ursprung jener mittelalterlichen Verzierungen, denen keine symbolische Anschauung zu Grunde liegt, und leitet eine Classe derselben von der Nachahmung der Ornamente reicher byzantinischer und orientalischer Stoffe ab. Hierauf bezüglich gibt Springer die bereits im IV. Jahrgange von Bock bekannt gemachte Zeichnung des Futters vom ungarischen Krönungsmantel, die hier noch einmal wiederholt wird (Fig. 6).

Die Inschrift, welche auf dem Mantel vorkommt, lautet: *„Casula haec data et operata est ecclesiae St. Mariae sitae in civitate Alba, anno ab incarnatione Christi MXXXI indictione XIV a Stephano rege et Gizela regina"*.

Bock steht für die Gleichzeitigkeit des Mantel- und Futterstoffes ein, deren Anfertigung er um das Jahr 1000 setzt; als Anfertigungsort nimmt er aber nicht Byzanz, sondern eine entferntere Gegend des muhamedanischen Orients an, wofür sowohl die an dem Futterstoffe vorkommenden Halbmonde, als auch die auf den Schenkeln der „Leoparden" sichtbaren sieben Strahlensterne sprechen. Springer erkennt in den Thieren jedoch Löwen, nicht Leoparden, und behauptet den hier vorkommenden Sternen ähnliche auf persischen Arbeiten der Sassanidenzeit auch andererseits gesehen zu haben. Hierin ist Springer durchaus beizustimmen, und zwar um so mehr, wenn man andererseits, nicht wie er an den Enden der Löwenschwänze ein Blattornament, sondern einen Stachel sieht. Die Assyrer glaubten nämlich, dass der Schweif der Löwen in einen Stachel ende, worüber uns nicht nur die alten Classiker, sondern noch viel deutlicher die assyrischen Sculpturwerke des britischen Museums belehren. Dieser Glaube der Assyrer ging in die persische Kunst über, und in den Ruinen von Persepolis befinden sich gleichfalls Reliefs, namentlich an den Stiegenwangen des Palastes, auf welchen Löwen mit gestachelten Schweifen vorkommen. Es erscheint daher höchst wahrscheinlich, dass diese Darstellungsart sich auch in späterer Zeit noch fort erhielt, und dass der Stachel allein schon unseren Stoff als persischen verräth, und eben so, dass das vierkörperige, nur mit einem Kopfe versehene Thier ein Löwe und nicht ein Leopard sein soll. Übrigens interessirt uns hier die Thiergestalt weniger als der zwischen den vier Körpern befindliche ornamentale Blatt- oder Blumenstiel mit seinem Ausgange; denn in ihm sehen wir das Urbild einer auf unser Bényer Capitäle in plastische Form übertragenen Verzierung, und zur Zeit vielleicht das einzige Beispiel, das unmittelbar Springer's Ansichten als richtig erhärten kann. Eben so, wie zwischen je zwei Löwenkörpern am Mantelfutter, steigt zwischen je zwei Volutengruppen am Bényer Capitäl ein gerader Stiel in die Höhe, und in beiden Beispielen reihen sich Blätter in gefiederter Stellung an den Stengel, die den Raumverhältnissen angemessen unten kleiner, nach oben zu grösser werden; endlich hat selbst die Blattform in beiden eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit, so dass man mit Grund annehmen kann, der Bényer Zeichner habe sich während seiner Arbeit das Futter des ungarischen Königsmantels vergegenwärtigt. Neben dieser auf orientalischen Einfluss deutenden Verzierung möchte man einen solchen auch noch an den von der Seite nach der Mitte gerollten Blättern sowohl dieser als der Capitäle ϑ und ν erkennen. Aus demselben Einflusse wäre endlich auch die Verzierung des Capitäls ε (Taf. XII) zu erklären, indem die gewundenen und verschlungenen Formen gerade in byzantinischen und orientalischen Malereien und plastischen Werken am frühesten und häufigsten vorkommen. Zu erwähnen wäre noch, dass am Kranzgesimse der Jáker Kirche ähnliche Ornamente, wie am Krönungsmantelfutter vorkommen (Mittelalt. Kunstdenkm. I, S. 87); ja ausser Ungarn auch an der Kirche zu Trebitsch (Mittelalt. Kunstdenkm. II, S. 86).



(Fig. 6.)

Oben habe ich nachgewiesen: wie das antike korinthisch-römische Capitäl auf die Gestaltung mittelalterlicher Capitäle durch seinen Korb und seine doppelte Blätterreihe und Voluten einwirkte, ferner wie der Charakter der

Akanthusblätter, einmal weil man unfertige Skizzen zu Grunde legte, dann aber wegen Ungeschick der romanischen Steinhauer allmählich modificirt wurde, später aber, als letztere sich mehr und mehr heranbildeten, das Akanthusblatt den dickeren saftigeren Blättern wich; endlich habe ich bemerkt, dass jene Blätter weder dem Akanthus- noch einem in unserem Klima vorkommenden Blatte ähnlich, sondern aus dem Triebe architektonischer Stylisirung hervorgegangen sind, indem man der über dem Capitäle befindlichen Rippengliederung zu entsprechen trachtete; weiter aber ergeben sich aus der Erkenntniss des orientalischen Einflusses auf die romanische Ornamentation noch die Fragen:

Ob man das allmählich kräftiger und fetter Werden des romanischen Blattwerkes über die angeführten Ursachen hinaus, nicht auch dem Umstande zuschreiben dürfe, dass dieses Blattwerk nach dem Vorbilde orientalischer Fettblätter gemodelt sei?

Ob ferner nicht gerade die vollkommene Flachheit der Ornamente von gewebten oder gestickten Stoffen in vielen Fällen den plastischen Wiederholer derselben eben so zur Verstärkung führte, wie z. B. die assyrischen Bildhauer das Nichtangeben der Musculatur bei ägyptischen Werken, in ein übertriebenes Markiren derselben umkehrten; und wie überhaupt in der Kunstentwicklung häufig das Umschlagen in das gerade Entgegengesetzte vorkommt?

Dem sei jedoch wie immer, ist doch gewiss, dass zur selben Zeit, als die mittelalterliche Plastik ihre ornamentalen Vorbilder in der heimischen Flora zu suchen beginnt, die Fettigkeit, der plastische Körper des Blattwerkes und die Anwendung der Blatt- und Blumenknospen mehr und mehr abnimmt, und dies gerade nicht zum Vortheile des architektonischen Effectes.

Unstreitig hat der Symbolismus einen äusserst bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst geübt; doch neben dem Symbolismus und ausser demselben steht noch ein anderer Factor, dessen Wichtigkeit nicht zu verkennen ist, ja der in späterer Zeit sich weit über den Symbolismus erhebt; ich meine hier die Gesetze, welche das angewandte Material dem Baukünstler auflegte, und aus deren Erkenntniss und Befolgung das Künstlerische in der Ausübung mehr und mehr die Oberhand gewann. In der Baukunst ist die Statik weit wichtiger als die Symbolik. Weniger gebietend treten die Gesetze der Schwere in Plastik und Malerei auf, daher flüchtete sich die Symbolik auch zuerst aus der Architectur in die Sculptur, und noch später in die Malerei. In dieser Folge nehmen in der ersten Periode des Romanismus noch die Darstellungen von symbolischen Menschen und Thiergestalten die Flächen des convexen Capitäls ein, das sie sofort zum sogenannten historischen machen: später jedoch treten an die Stelle dieser Gestalten am korinthisirenden Capitäle die weit leichter und natürlicher anzuordnenden, wenn gleich nicht mehr symbolischen, vegetabilen Ornamente auf; der Plaste tritt hier nicht nur aus dem Kreise seiner Religion, sondern verlässt sogar die ihn umgebenden heimischen Formen, noch später, d. h. zur Zeit des Spitzbogenstyls, kehrt er wieder zurück, jedoch nicht mehr zum Symbolismus, sondern in sein eigenes Vaterland, dessen Flora er zum Vorbilde nimmt. Hier aber gibt er durch strengere Nachbildung der Natur häufig den Grundsatz des nöthigen Unterordnens der Bildhauerei unter die Baukunst auf, und indem sich die beiden Künste von einander mehr und mehr trennen, werden die ornamentalen Formen der ersteren immer magerer. Bis in die letzte Entwicklungsepoche reichen die Capitäle der Bényer Kirche nicht, und der Spitzbogenstyl, welcher, als sie gebaut wurde, selbst in seinem Geburtslande noch nicht vollkommen entwickelt war, hat nicht einmal auf ihre vollkommensten Capitäle, jene des Portales, sichtbaren Einfluss geübt.

Kämpfer.

Die gewöhnliche Form des romanischen Kämpfers ist jene des umgekehrten attischen Säulenfusses. In Bény ist jedoch blos die ungekehrte Reihe der Glieder beibehalten, unten der kleine Pfühl, dann die Kehle; der obere Polster verwandelt sich aber in andere Glieder, meistens entspricht ihm der Abacus. An manchen Kämpfern tritt jedoch statt des unteren Pfühles das Vogelschnabelglied auf. Die Hauptglieder werden wie beim attischen Fuss durch kleinere bandartige getrennt, die sich überdies hie und da um eines oder zwei noch vermehren. Ohne eigentliche Kämpfer sind die vier Capitäle der Thurmhallen und jene am Äussern der Hauptapside.

Säulenfuss.

Die Bildung der Säulenfüsse wurde in Bény nicht beachtet; der meist gegliederte ist nach der Säulenfuss λ Taf. XI, der wenigstens aus einem Stab- und einem Kehlengliede besteht, während andere Säulen ohne allen Fuss blos auf einem viereckigen Untersatze stehen; dies ist der Fall mit den Säulen der Thurmhallen; die Säulen, von welchen die Empore getragen wird, haben gar keinen Fuss, und es ist nicht vorauszusetzen, dass sich ein solcher vielleicht unter dem gegenwärtigen Pflaster noch finden könnte; denn einerseits hat man in der Apside während der letzten Restauration die ursprünglichen achtseitigen Pflasterziegel blos um einige Zoll tiefer als die gegenwärtige einzige Chorstufe liegend gefunden, und lässt sich hieraus schliessen, wie das ganze Kirchenpflaster nicht erhöht ist, andererseits sieht man, wie bereits bemerkt wurde, unter den fusslosen Säulen der Thurmhallen die Platte, auf welcher sie stehen, auch heute noch über dem Kirchenboden erhöht, so wie auch der Fuss der hohen Halbsäulen des Langhauses in einer Höhe von 40 Zollen liegt. Statt des Fusses findet sich an den Halbsäulen der Apsiden blos eine einfache Schräge,

die in doppelter Function zugleich das einzige Glied des Sockels bildet. Natürlich kann bei einer derartigen Vernachlässigung des Säulenfusses von jenen Eckblättern keine Rede sein, die an den Säulenfüssen des romanischen Styles im Allgemeinen eine so charakteristische Rolle spielen.

c) Portal.

Gegenwärtig hat die Bényer Kirche blos eine einzige, die westliche Thüre, früher mag neben dieser wohl auch noch eine unmittelbare Verbindung mit dem Kloster stattgefunden haben. Das bestehende westliche Portal ist der vorzüglichste Theil des Bauwerkes, und dies sowohl in der Conception als in der Ausführung. Schade nur dass die dem Portalbaue vorangegangene Anlage der Thurmhallen weniger genau war, und hiedurch auffallende Unregelmässigkeiten am Portale nach sich zog. Tafel XIII zeigt das Portal rechts in seiner wirklichen Anordnung, links aber so wie es hätte werden können und sollen, falls die Anlage der Thurmhallen genauer gewesen wäre.

Wenn wir die gesammte Länge der drei Thurmhallen messen, finden wir diese (Fig. 1) zu 409″ 6‴, sie zerfällt in folgende kleinere Masse.

Für die südliche Thurmhalle *k*,	Zwischenthurmhalle *l*,	nördliche Thurmhalle *m*.
a) 111″ 3‴	*c)* — 5″ 6‴	*h)* 120″ 6‴
b) 5 6	*d)* — 32 3	*i)* 5 6
k) = 116″ 9‴	*e)* — 90 6	*m)* = 126″ 0‴
	f) — 33 0	
	g) — 5 6	
	l) = 166″ 9‴	

Es ist also die nördliche Thurmhalle *m)* 126″ — 116″ 9‴ um 9″ 3‴ länger als die südliche *k)*; dies ist der erste Ausführungsfehler, den zweiten finden wir im Maasse *e)*; denn hier haben wir 90″ 6‴, während in Wirklichkeit jedoch eine unregelmässige Verengung auf 83″ 9‴ stattfindet, demnach die drei Hallen hier um 6″ 9‴ kürzer sind als an ihrer Breitenaxe.

Beide Fehler veranlassten ein Abweichen der Portalaxe von der Längenaxe der Kirche, so wie auch eine auffallende Unregelmässigkeit der Archivolte. Da die Zeichnung der Ausführung voranging, wurde in ihr natürlicherweise die Spannweite der Archivolte, oder die Grösse des Tympanums nach der Breite der Öffnung *e)*, die in der Zeichnung 90″ 6‴ war, auf 104″ bestimmt, in der Ausführung machte jedoch die Verengung der Thüröffnung, dass die Stabglieder der Archivolte nicht mehr, wie dies nothwendig war, über die ihnen entsprechenden Halbsäulen des Gewändes zu stehen kamen, sondern nach aussen fielen, und dies um so mehr, da nicht einmal der 104″ betragende Durchmesser der Spannweite eingehalten wurde, sondern einem dritten Fehler zufolge noch um drei Zolle, auf 107″ wuchs. Neben dem erwähnten Fehler des nicht Zusammentreffens der Gewänd- und Archivoltenglieder, ergab sich nun auch noch ein vierter, nämlich der, dass die Glieder der Archivolte schmäler gemacht werden mussten, um zwischen den beiden das Portale einschliessenden Pfeilern Platz zu finden, und dass die Archivolte sofort auch in der Höhe abnehmen musste. Ein Vergleich der beiden Seiten der Tafel XIII macht diese Ausführungsfehler anschaulich, und zeigt links das Portal wie es höchst wahrscheinlich in der Zeichnung projectirt gewesen.

Hiernach wäre auch die Eintheilung der Thurmhallen wie hier folgt zu verbessern.

Südliche Thurmhalle *k)*,	mittlere *l)*,	nördliche Thurmhalle *m)*
a) = 115″ 10·5‴	*c)* = 5″ 6·0‴	*h)* = 115″ 10·5‴
b) = 5 6·0	*d)* = 32 7·5	*i)* = 5 6·0
k) = 121″ 4·5‴	*e)* = 90 6·0	*m)* = 121″ 4·5‴
	f) = 32 7·5	
	g) = 5 6·0	
	l) = 166″ 9·0‴	

Diese Correctur ist um so sicherer, als hiedurch nicht nur die Symmetrie im Allgemeinen hergestellt, und der Archivolte des Portales eine regelmässige Stellung gegeben wird, sondern auch das Verhältniss der so geregelten Portalöffnungsbreite zur Höhe der Öffnung stylgerecht erscheint; denn es stellt sich sodann wie $^{4}/_{4}$ zu $^{5}/_{4}$, indem $^{5}/_{4}$ von 90·5″, 113, 125″ sind, was von der wirklichen Höhe, welche ich zu 115″ 8‴ fand, blos um 2·5″ abweicht.

Diese Fehler abgerechnet, ist das Portal in künstlerischer Hinsicht der gelungenste Theil der Bényer Kirche, sowohl in Bezug der Auffassung als der Ausführung.

Tafel XII gibt in ihrem oberen Theile die vier Säulencapitäle des Portalgewändes. Die beiden inneren schliessen sich mittelst ihrer tief gezackten Blätter enger an das korinthische Capitäl, während die äusseren, durch das Vorwalten der Blattknollen und Blumenknospen mit ihren Nachbarn gleichsam in Gegensatz tretend, zu den meist entwickelten der zweiten Periode des romanischen Styles gehören: an dem einen finden sich sogar seitwärts gerollte Blätter. Tief ausgezackte akanthusartig angeordnete Blätter finden wir auch an einem der Pilasterköpfe der Thürpfosten auf Tafel XII oben in der Mitte rechts; und dies ist das technisch am vollkommensten durchgeführte Stück der Bényer Bildhauerarbeit, weniger Günstiges lässt sich vom Pilasterkopfe des entgegengesetzten Pfostens sagen. Hier haben wir einen Atlanten oder eine Karyatide, das Geschlecht lässt sich nicht bestimmen, der, aus einem Blatte als Bruststück hervorwachsend, den Kämpfer und darüber die Thürschwelle trägt. Das Motiv ist unstreitig antik, nicht so die Darstellung, denn wenn bei antiken Atlanten, z. B. jenen des grossen Jupitertempels von Agrigent, die Gestalt mit ihrem ganzen Vorderarme die Last trägt, geschieht dies hier blos mit den Händen; damit aber diese nicht über den Kopf reichen, musste der Oberarm verkürzt und der ganze Arm im Ellenbogengelenke in rechtem Winkel gebogen werden, was die Bewegung steif erscheinen lässt. Diese Einzelheit ausgenommen zeigt die ganze Ornamentik des Portales eine weit grössere Geschicklichkeit als wir sonst in Bény wahrnehmen; es sind hier die

Formen mit weit mehr Verständniss aufgefasst, und mit einer Schärfe der Technik durchgeführt, die bis zur vollkommenen Durchbrechung und Sonderung einzelner Theile von ihren benachbarten geht. Es entsteht somit die Frage, ob wir die Ausführung des Portales in eine spätere Zeit, als jene der Kirche ist, zu setzen haben, oder ob wir uns mit der Annahme, der hier arbeitende Steinhauer sei intelligenter und zugleich geschickter gewesen begnügen können? Die Antwort hängt grösstentheils davon ab, welchen Kunstzustand uns die Arbeiten an der Vorhalle zeigen werden, wenn diese aus ihrem Mörtelmantel heraustreten wird.

Die Kämpfer der Portalsäulen stehen antiken Vorbildern noch näher, als die Kämpfer der Capitäle ξ und ν; denn ihr unterstes Glied ist ein vollkommener antiker Karnies, der sich oben zum Vogelschnabelglied umbiegt, auf den Karnies folgt eine leichte Kehlung, und dann der Abacus. Noch engeres Anschliessen an alte Vorbilder zeigen die Kämpfer der Pilaster, welche das Portal zwischen sich fassen, auf Taf. XIII. Sie beginnen von oben mit einem schmalen Abacus, dann folgt ein durchschnittener Karnies, darunter Leistchen und Bandglied. Schlösse der Kämpfer hier ab, könnte man ihn antikisirend nennen; doch folgt unter dem Bandgliede, und von diesem durch einen Halseinschnitt getrennt, noch ein echt mittelalterliches, von zwei Schrägen eingefasstes Band. Von den beiden Seitenpilastern des Portales lauft auf den Mittelpfeiler der Vorhalle zu jederseits eine 13" starke Mauer, diese ist neueren Ursprungs, wahrscheinlich aus der Restauration des Jahres 1722 stammend.

Die Portalsäulen haben einen regelmässigen Fuss, der von oben herab aus Leistchen und Band, Hohlkehle, Band und Wulst besteht. Der Vorsprung dieses Fusses ist jedoch sehr gering, geringer selbst als an anderen derartigen Beispielen, wo das Streben nach Raumgewinn diesen Fuss gewöhnlich sehr steil gestaltete; damit er bei einem grösseren Zudrang die in die Kirche Gehenden nicht belästige.

Die Gliederung der Archivolte ist eben so einfach, und stellt beinahe blos eine Fortsetzung der Gliederung unter den Säulen-Capitälen dar, eine Ausnahme machen hievon die äussersten Glieder, die aus einer kleinen Kehle, Rundstab und Bändchen bestehen. Vom Rundstab nach innen zu ist das Profil über und unter den Capitälen dasselbe.

Das Tympanum ist, wie bereits bemerkt, fehlerhaft; denn sein Durchmesser zu 107" ist um 3" grösser als sein doppelter Radius. Das Tympanum hat nie ein Relief getragen, wie dies sonst gewöhnlich ist, ja es scheint nicht einmal durch ein Wandgemälde verziert gewesen zu sein; wenigstens haben sich an ihm nirgends Farbenreste vor seiner gegenwärtigen Bemalung vorgefunden.

---

d) Verhältnisse.

Jenes Grundmaass, aus welchem die alten Baumeister, und dies nicht nur im Mittelalter, sondern bereits in den Zeiten der Ägypter und Griechen, die übrigen Maasse ihrer Bauwerke ableiteten, wird die Einheit, die Unität genannt Diese Einheit ist bei den alten Tempeln die Breite der Cella, oder des Mittelschiffes, letztere vom Mittelpunkt oder der Längenaxe der einen Säulenreihe, zu jenem der entgegengesetzten Seite gemessen. Wo die Säulenreihe eines Mittelschiffes fehlt und blos eine einschiffige Cella besteht, dort gibt die Einheit die Breite der Cella im Lichten; aber selbst in jenen Tempeln, wo nicht freistehende, sondern Wandsäulen vorkommen, wird die Einheit nicht gleich dem Abstande der Cellamauern, sondern wieder von Mittelpunkt zu Mittelpunkt der aus der Wand vortretenden Halbsäulen genommen.

Das Maass, dessen sich die mittelalterlichen Baumeister bedienten, ist der altrömische 12zöllige Fuss. Die Nationalität des Fusses hat bereits Boisserée nachgewiesen, als er die Einheit des Cöllner Domes genau zu 50 altrömischen Fussen maass. Vollkommen gleich gross habe ich die Einheit in der Kathedrale von Rheims gefunden, und durch die Reduction der Maasse von zahlosen Kirchen des Mittelalters auf den altrömischen Fuss, bin ich zur Überzeugung gelangt, dass ihre Einheiten einzig und allein im altrömischen Maasse ohne Bruch ausgedrückt werden können: d. h. dass bei keiner ein kleineres als das Zollmaass zurückbleibt, ja dass auch die über die Füsse übrigen Zolle einen sehr einfachen Bruch des Fusses bilden, z. B. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ Fuss oder $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ Boisserée behauptet ferner, dass der römische Fuss im Mittelalter blos in 10 Zolle getheilt wurde, meine Erfahrung hat jedoch die Duodecimaleintheilung nachgewiesen, wofür auch schon der Umstand spricht, demgemäss $\frac{3}{4}$ Fuss im Decimalsysteme nicht ohne Bruch ausgedrückt werden können, während solche im Duodecimalsysteme 9", und weder mehr, noch weniger, betragen.

Wenn wir in der Bényer Kirche im Schiffe von der Wandfläche der einen, zu jener der entgegengesetzten Seite messen, erhalten wir eine Lichtenbreite von 273 Wiener Zollen; diese Breite ist jedoch noch nicht die Einheit; denn es springen an den Wänden Säulen zu $\frac{2}{3}$ ihres 11 zölligen Durchmessers mit $7\frac{1}{3}$" hervor, und es ist somit ihr Centrum nahezu um 2" von der Wandfläche entfernt, was beiderseits genommen 4" beträgt, um welche die gefundenen 273" auf 269", die wahre Einheit, zu verringern sind. Wenn wir dieses Maass auf den altrömischen Fuss reduciren, dessen Verhältniss zum Wiener Fuss wie 13090 zu 14011 nehmend, erhalten wir 288" oder 24 Fuss altrömisch geradeaus. Hieraus ist ersichtlich, dass auch in Bény, wie anderwärts im Mittelalter das Maass des altrömischen Fusses gebraucht wurde, und dass die Einheit nicht durch die Lichtenbreite des Schiffes, sondern von

Centrum zu Centrum der Wandsäulen genommen ward, denn für beides spricht das vollkommene Maass von 24 altrömischen Fussen.

Die Ableitung der Maasse aus der Einheit geschieht auf folgende Weise:

Aus der Einheit *ab* (vergl. die mit feineren Linien in der Chorgegend gezogene Figur auf dem Holzschnitte Fig. 1) wird das Quadrat *a b c d* construirt, dessen Linie *c d* man unbestimmt verlängert; wenn man die Diagonale *b d* des Quadrates auf diese verlängerte Basislinie überträgt, wird sich diese über die Einheit hinaus von *d* bis *e* erstrecken, und wenn man den Punkt *b* mit dem Punkte *e* verbindet, werden wir in der Linie *be* ein Maass gewinnen, dessen Länge gleich ist der Diagonale eines Würfels, der aus dem Quadrate *abcd* gebildet wird, es ist nun

$ab = bc = cd = da$	die Einheit,
$ce = bd$	die Diagonale des Quadrates dieser Einheit, und
be	die Diagonale des Würfels, des Cubus.

Dieses grosse Dreieck hat bereits Stieglitz aus den Mittheilungen, die ihm und Andern Röber in Dresden machte, gekannt, und bewiesen, dass die Deutschen im Mittelalter dessen Maasse zur Bestimmung der einzelnen Grössen ihrer Kirchen benützten. Röber hatte in dieser Hinsicht nichts veröffentlicht, somit war Stieglitz der erste, der das Publicum in seiner „Geschichte der Baukunst" (1. Auflage v. J. 1827) mit jenem Dreiecke bekannt machte. Stieglitz gibt das Dreieck blos in der Zeichnung, er bestimmt nicht zugleich die Werthe seiner Seiten auf mathematischem Wege. Dasselbe haben auch die alten Meister gethan: und daher kommt es, dass ihre Maasse nur selten mit den theoretisch berechneten vollkommen übereinstimmen, der Unterschied wird aber desto geringer, je genauer und fleissiger das Werk in seiner Ausführung ist, woraus sich mit Sicherheit schliessen lässt, dass die Abweichungen von den theoretischen Grössen bei den wirklichen durch Ungenauigkeit entweder in der Zeichnung, oder in der Ausführung entstanden sind. Als Beispiel führe ich hier die Kathedrale von Rheims an, in welcher ich nach den genauesten Messungen das Mittelschiff 50 altrömische Fuss breit fand, jedoch mit Abgang von 5 Millimetern, später fand ich aber auch diese fünf Millimeter zu den nun vollkommenen 50 altrömischen Fussen in der Breite des Langchores; woraus klar hervorgeht, dass man bei Anlage des Chors als ältesten Theiles der Kirche noch weit genauer zu Werke ging, als bei jener des Langhauses, welche um mehrere Jahrzehnte jünger ist.

Stieglitz hat, wie erwähnt, die Maasse des grossen Dreiecks in mehreren mittelalterlichen deutschen Kirchen als vorhanden nachgewiesen, so z. B. die Einheit als gewöhnliches Maass der Höhe der Spitzbogenportale von der Basislinie bis an die Spitze, die Diagonale des Cubus oder zwei Einheiten als gesammtes Höhenmaass; doch hat er diesen Weg nicht weiter verfolgt, wesshalb letzterer auch später wieder ganz verlassen wurde. Meine Erfahrungen haben mich jedoch diesen Weg weiter fortzugehen gelehrt, und hier will ich nun nachweisen, dass neben dem grossen Dreiecke *bce*, das ich, weil es aus den Würfel entsteht, das Würfel- oder cubische Dreieck nenne, auch das kleinere *fde* zur Maassbestimmung benützt wurde. Die ganze Serie, die sowohl aus diesen, als aus den von mir weiter entwickelten Werthen entsteht, werde ich erst später bei einem genauer durchgeführten Werke, als die Bényer Kirche ist, zu geben Gelegenheit suchen.

Es sind nun die algebraischen und arithmetischen Werthe der sechs Seiten unserer beiden Dreiecke folgende:

im grösseren cubischen Dreiecke *bce* für die Einheit *bc*, wenn diese angenommen wird zu 1·000000

für *ce*, als Diagonale des Quadrates $\sqrt{2} = 1{\cdot}414213$

„ *be*, „ „ „ Würfels $\sqrt{3} = 1{\cdot}732050$

im kleineren cubischen Dreiecke *fde* für dessen grossen Katheten *ed* . . . . $\sqrt{2} - 1 = 0{\cdot}414213$

den kleinen Katheten *df* $\sqrt{2} : \sqrt{2} - 1 = 1 : x$

oder $\frac{\sqrt{2} - 1 \times 1}{\sqrt{2}}$ oder $\frac{\sqrt{2} - 1}{\sqrt{2}}$ . . . $= 0{\cdot}292893$

für die Hypothenuse *fe* $\sqrt{2} : \sqrt{3} = \sqrt{2} - 1 : x$

oder $\frac{\sqrt{3} \times \sqrt{2} - 1}{\sqrt{2}}$ oder $(\sqrt{2} - 1)\sqrt{3/2} = 0{\cdot}507305$

Wenn wir nun die Einheit *ab*, die Unität, mit dem Buchstaben $\mathfrak{A}'$, die Diagonale des Quadrates mit $\mathfrak{D}'$, jene des Cubus mit $\mathfrak{D}''$; im kleinen Dreiecke die Hipothenuse mit $\mathfrak{H}'$, den grossen Katheten mit $\mathfrak{K}'$, und den kleinen mit $\mathfrak{k}'$ bezeichnen, und die oben gegebenen arithmetischen Werthe dieser Buchstaben mit der zu 269 Wiener Zollen gefundenen Einheit der Bényer Kirche multipliciren, so erhalten wir

	theoretisch		Einheit als Maasse in Bény			
$be = \mathfrak{D}''$	$= 1{\cdot}732050$	×	269″	=	465·908	Wiener Zolle
$ce = \mathfrak{D}'$	$= 1{\cdot}414213$	×	269″	=	380·366	„ „
$bc = \mathfrak{A}'$	$= 1{\cdot}000000$	×	269″	=	269·000	„ „
$fe = \mathfrak{H}'$	$= 0{\cdot}507305$	×	269″	=	163·383	„ „
$de = \mathfrak{K}'$	$= 0{\cdot}414213$	×	269″	=	111·366	„ „
$df = \mathfrak{k}'$	$= 0{\cdot}292893$	×	269″	=	78·787	„ „

Wenn man die hier gegebenen Zahlen mit jenen meiner vollkommenen von den antiken Baumeistern angewandten Serie vergleicht[1]), wird man eine grosse Lücke zwischen dem Werthe der Einheit zu 1·000000 und der nächst grössten Zahl der Hypothenuse des kleineren Dreieckes zu 0·507305 finden. Dort kommen noch zwischen diese beiden Zahlen die Werthe von $\mathfrak{B} = 0{\cdot}942809$ von $\mathfrak{C} = 0{\cdot}769800$

[1]) „Théorie des proportions, appliquées dans l'architecture par Emeric Henszlmann. Paris chez Arthur Bertrand 1860" Atlas Grossfolio, Text in Quarto.

von 𝔇 = 0,628539. dann von 𝔄 = 0·816496 und von 𝔅 = 0·666666 zu stehen, ebenso finden man dort auch Grössen, welche noch über jene der Diagonale des Würfels hinausreichen, wie die mit I, II, III, 2, 3, 4, u. s. w. bezeichneten sind. Die Lücke entstand, indem die Tradition die antike Serie an das Mittelalter ungenau überlieferte, und zwar namentlich durch einen Fehler im Zeichnen der Figur der Dreiecke. Die Folge hievon war, dass im Mittelalter die zwischen der Einheit und der Hypothenuse des kleinen Dreieckes befindlichen antiken Werthe ausfielen, und so das Mittelalter blos die mit der Hypothenuse des kleineren Dreieckes beginnenden kleineren Werthe besass; wenn daher die christlichen Meister andere grosse Maasse als jene von 𝔄' 𝔇' und 𝔇'' anwenden wollten, konnten sie dies nicht mit einer im Ganzen bestimmten Grösse, was die Alten thaten, sondern blos durch Zusammensetzung oder Multiplication ihrer kleineren Werthe thun, mit anderen Worten: es fiel im Mittelalter das organische, das systematische der Verhältnissbestimmung, welches die Alten besassen, wenigstens theilweise weg, und es trat dafür häufig Willkür ein. Dieser Fall zeigt sich besonders bei Bestimmung der Gesammtlängen der Kirchen, als des grössten vorkommenden Maasses. Dieser Bestimmung liegt stets die Multiplication der Einheit zu Grunde; indem man anfangs weniger; später immer mehr und mehr Einheiten zur Länge nahm. Man fing mit 2 und 2½ Einheiten an, stieg später auf 5 und 6 und endete mit 8 und mehr Einheiten in den grossen Domen des Spitzbogenstyles; für kleinere Kirchen, wie die unsrige ist, schwankte das Längenmaass Anfangs des XIII. Jahrhunderts zwischen 4 und 5 Einheiten. Die Summe, welche die Multiplication der Einheiten für die Gesammtlänge ergibt, besteht aus Einzelmaassen, welche der mittelalterlichen Serie entnommen werden; da nun diese Maasse an sich bestimmt sind, können sie in ihrer Gesammtheit nie vollkommen die Multiplicationssumme der Einheit erreichen, sondern kommen dieser blos mehr oder weniger nahe, wobei das näher Hinanrücken immer im gleichen Verhältniss mit der Genauigkeit in der Ausführung zunimmt. Zuweilen wird eine vollkommene Übereinstimmung der beiden Summen dadurch erreicht, dass ein oder mehre Detailmaasse nicht theoretisch vorher bestimmt, sondern als Ergänzungen der übrigen zur Gesammtsumme der Einheiten genommen werden, ähnliche Fälle sind jedoch als Ausnahmen zu betrachten, und kommen ziemlich selten vor; öfter wird um der Summe der Einheiten näher zu kommen eine Änderung in der Zahl der hiezu gerechneten Theile vorgenommen; so zählen in den meisten Fällen blos die Abtheilungen der Lichtenräume, in andern tritt zu diesen auch die östliche Mauerdicke hinzu, in noch anderen die westliche; am häufigsten ist der Kirchenraum allein der durch die Einheiten gemessene, ohne dass jedoch zahlreiche Fälle fehlen, wo die Thurmabtheilungen, ja selbst jene der Vorhallen hinzutreten.

Die in Bény gemessenen Längen der einzelnen Abtheilungen ergeben:

α)	für die Dicke der Hauptapsidenmauer . . .	32''	9'''
β)	„ den Radius der Apside	111	0
γ)	„ die erste Abtheilung des Langhauses . .	211	0
δ)	„ die zweite Abtheilung des Langhauses .	212	9
ε)	„ die dritte, erweiterte, Abtheilung des Langhauses	155	0
ζ)	„ die Dicke des östlichen Gurtes der Zwischenthurmhalle	52	4
η)	„ die Länge der Zwischenthurmhalle . . .	100	0
ϑ)	„ den westlichen Zwischenthurmhallengurt	32	0
ι)	„ die Länge beider Abtheilungen der Vorhalle	256	0
κ)	„ die Mauerdicke der Vorhalle	32	6
	ι) für die Gesammtsumme der Länge .	1195''	4'''

Der hier gefundenen Summe von 1195'' 4''' kommt am nächsten jene von vier und einer halben Einheit 269''×4. 5 = 1210·5''; jedoch ist hier eine so grosse Differenz (15''), dass ich trotz der ungenauen Ausführung in Bény, wenn ich andere Kircheneintheilungen mit der unsrigen vergleiche, kaum annehmen kann, es sei hier die Länge von 4, 5 Einheiten ursprünglich beabsichtigt gewesen, und dies um so weniger, da von der letzten Ziffer κ) noch mehrere Zolle in Abschlag gebracht werden müssen; denn die Mauerdicke der Vorhalle beträgt blos in ihrem modernen Mörtelkleide 32'' 6''' und war ursprünglich geringer, was schon theoretisch daher hervorgeht, dass die Höhe der Vorhalle weit geringer ist als jene des Mittelschiffes. Von den Apsiden ist der Höhenunterschied zwar geringer, ihre Mauern haben jedoch den Schub einer Halbkuppel aufzuhalten, während die Mauer der Vorhalle blos Kreuzgewölbekappen zu tragen hatten, und an den Knotenpunkten noch durch starke Halbsäulen, von denen wenigstens zwei sicher sind, verstärkt waren; genügte also eine 32'' dicke Mauer an den Apsiden, so konnte in der Vorhalle eine von 27'' als vollkommen hinreichend betrachtet werden, und zwar um so mehr, weil diese 27'' Zoll $^1/_{10}$ der Einheit betragen, und dieses Maass in ähnlichen Fällen aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts häufig angewandt vorkommt. Dass aber auch in der Wirklichkeit die Dicke der Vorhallenmauer um mehrere Zolle ursprünglich geringer war, als sie gegenwärtig ist, stellte sich klar durch das Aufdecken der Halbsäulen heraus; denn schon diese Säulen wurden von einer dicken Mörtelfläche bedeckt, und es musste die äussere Wandfläche hinter diesen Wandsäulen noch um einige Zolle zurückgewichen sein; messen konnte ich jedoch die ursprüngliche Mauerdicke hier nicht, weil die Halbsäulen nicht vollkommen frei gemacht wurden, und der Mörtelmantel der inneren Fläche der Vorhallenmauer unberührt blieb; ich muss demnach bei 27 Zollen, als dem wahrscheinlichsten Maasse der Dicke der Vorhallenmauer stehen bleiben, und da sich in diesem Falle die Gesammtlänge der Kirchenhalle um 5'' vermindert, steigt der Unter-

schied zwischen ihr und der Summe von 4, 5 Einheiten bis auf 20 Zolle.

Dieser höchst auffällige Unterschied hat mich bewogen, früher (in den ungarischen Mittheilungen) eine Irrung während des Projectirens anzunehmen; ich habe nämlich die beiden Abtheilungen der Vorhalle ungleich lang gefunden, die westliche besteht aus dem Vorsprung des Portalgewändes und aus den lichten Raume, der am Ende dieses Vorsprungs anfängt und in der Hälfte des mittleren Portalpfeilers endet. Das Maass ergab für den Vorsprung (vergl. Fig. 1 und Taf. XIII) 38″ 10‴, für den lichten Raum 103″ 3‴, zusammen 142″ 1‴; dieses Maass von der Gesammtlänge der Vorhalle j = 256″ abgezogen, bleiben für die Länge der zweiten Abtheilung blos 103″ 11‴. Ich glaubte demnach, es sollten beide Vorhallenabtheilungen ursprünglich gleich lang, und zwar zur Länge der ersten genommen werden. Hieraus hätte sich nun folgende Rechnung ergeben:

Die Summe der Stellen α) β) γ) δ) ε) ζ) $\varkappa$) ϑ) machen	906″	10‴
hiezu die Länge der ersten Abtheilung der Vorhalle mit	142	1
dann jene muthmasslich gleiche Länge der zweiten Abtheilung	142	1
endlich die ursprüngliche Dicke der Schlussmauer der Vorhalle	27	
geben eine Gesammtlänge der Kirche von . .	1218″	0‴

Einestheils erschien mir bei späterer Erwägung auch jetzt noch der Unterschied von 7·5″ zu gross, um welche 1218″ mehr betragen als 1210·5″ von $4^1/_2$ Einheit; andererseits aber fiel mir besonders auf, dass es der Vorhalle nicht wie sonst an einer Abtheilung genüge, sondern dass diese ausnahmsweise zwei Längenabtheilungen habe. Im XIII. Jahrhundert wurde die Kirchendisciplin durch zeitweiligen Ausschluss strafbarer Glieder aus der Gemeinde und Verweisung derselben in die Vorhalle, den Narthex, nicht mehr geübt; die Bényer Vorhalle konnte demnach auch nicht diesen Zweck gehabt haben, und hätte selbst in diesem Falle denselben auch schon mit einer einzigen Abtheilung erreicht; andererseits ist der Innenraum der Kirche mit ihrem einzigen Schiffe sehr beschränkt, und auch heute nimmt ein grosser Theil der Gemeinde am Gottesdienste blos in der Vorhalle Theil. Es erscheint also höchst wahrscheinlich, dass die Vorhalle schon ursprünglich als Erweiterung, als Verlängerung der Kirche betrachtet und behandelt wurde, und dass man ihr anfangs, dem herrschenden Gebrauche gemäss, blos eine Längenabtheilung geben wollte, später aber, und zwar noch während der Anlage, denn hiefür spricht der Styl der aufgefundenen Säulen, indem man um noch mehr Raum zu gewinnen, die Vorhalle noch um eine zweite Abtheilung verlängerte, wobei anfangs die Kirche in ihrer Gesammtlänge, einschliesslich die erste Abtheilung der Vorhalle, und die Mauerdicke der letzteren zu vier Einheiten genommen ward, zu welchen dann im Verlaufe des Baues noch die lichte Länge der zweiten Abtheilung als überschüssiges Maass hinzukam. Sehen wir nun zu, wie sich die Gesammtlänge bei dieser Annahme gestaltet.

Die Stellen der Summen α bis ϑ (beide einschliesslich) sind	906″	10‴
hiezu die einzige Abtheilung der Vorhalle zu .	142	1
und jene der auf diese voraussätzlich folgende Dicke der Mauer	27	
ergeben als muthmasslich ursprünglich projectirte Gesammtlänge	1075″	11‴

was von den 1076 Zolle betragenden vier Einheiten blos um eine Linie abweicht. Dass jedoch diese auffallende Übereinstimmung blos zufällig, und nicht Folge der Genauigkeit des Projectirens ist, wird sich gleich bei Vergleichung der wirklichen Maasse mit jenen auf dem Wege der Theorie genommenen sechs Seitenmassen der beiden Würfeldreiecke zeigen.

Den Radius der Hauptapside habe ich zu 111″ gemessen, dieser Grösse entspricht jene vom grossen Katheten des kleineren Würfeldreieckes $\mathfrak{K}'$ = 111·366″. Die beiden ersten Abtheilungen des Langhauses geben γ) 211″ δ) 212″ 9‴. Es ist natürlich, dass man hier gleich lange Abtheilungen beabsichtigte, wovon jede etwa $\frac{211'' + 212''\ 9'''}{2}$ = 211″ 10·5‴ erhalten sollte, dieser Grösse entspricht jene von $^8/_3$ des kleinen Katheten im kleinen Dreieck $^8/_3\,\mathfrak{k}'$ = 210·096″. Die zu 155″ gemessene Länge der dritten Abtheilung des Langhauses ε) entspricht der Grösse von zwei kleinen Katheten des kleinen Würfeldreieckes 2 $\mathfrak{k}'$ = 157·574″. Der Lichtenlänge der Zwischenthurmhalle $\varkappa$) zu 100″ entsprechen $^8/_9$ des grossen Katheten des kleinen Dreieckes $^8/_9\,\mathfrak{K}'$ = 98·982″. Der zu 142″ 1‴ gefundenen ersten Abtheilung der Vorhalle endlich entspricht die Länge der Hypothenuse des kleinen Würfeldreieckes zu 136·383″. Es ergeben sich nun für die Gesammtlänge.

α) Dicke der Apsidenmauer	32″	9‴		32·750″
β) Radius der Hauptapside	111	0	$\mathfrak{K}'$ =	111·366
γ) Länge der 1. Langhausabtheilung	211	0	$^8/_3\mathfrak{k}'$ =	210·096
δ) Länge der 2. Langhausabtheilung	212	9	$^8/_3\mathfrak{k}'$ =	210·096
ε) Länge der 3. Langhausabtheilung	155	0	$_2\mathfrak{k}'$ =	157·574
ζ) Dicke d. östlichen Gurtes	52	4		52·333
$\varkappa$) Länge der Zwischenthurmhalle	100	0	$^8/_9\mathfrak{K}'$ =	98·992
ϑ) Dicke des westl. Gurtes	32	0		32·000
Länge der Abtheilung der Vorhalle	142	1	$\mathfrak{H}'$ =	136·383
Dicke der Vorhallenmauer	27	0	$^1/_{10}\mathfrak{A}'$ =	26·900
λ) Gesammtlänge . .	1075″	11‴		1068·490″

Der Unterschied zwischen 4 Einheiten = 1076″ und der theoretisch gefundenen Gesammtlänge von 1068·490″ ist nun 7·5″ und dies ist für die Ungenauigkeit in der Ausführung unserer Kirche von gar keiner Bedeutung, und auch diese 7·5″ können noch wegfallen, wenn man die erste Abtheilung der Vorhalle nicht zu $\mathfrak{H}'$ = 136·383″ nimmt, sondern, wie sie gemessen erscheint, mit 142″ 1‴ als Ergänzungsmaass zu vier Einheiten betrachtet.

Die grösseren Detaillängen der Bényer Kirche wurden also nach den Maassen der drei Seiten des kleineren Würfeldreiecks bestimmt, und es kommt hier zwischen der Grösse des Apsidenradius, und der letzten Abtheilung des Langhauses das sehr einfache Verhältniss von 1 zu $\sqrt{2}$ vor; denn der grosse Kathet würde in einem neuen Würfeldreieck, dessen grosser Kathet der doppelte kleine Kathet des ersten Dreieckes ist, genau zum kleinen Katheten werden; nachdem sich $1 : \sqrt{2} = \sqrt{2} : 2$, d. h. 2 das Quadrat von $\sqrt{2}$ ist.

Wenn wir zu den Verhältnissen des Aufrisses der Hauptapside Taf. X übergehen, werden wir hier die Höhe der Halbsäulen finden zu:

Höhe des Capitäls mit Einschluss des Abacus und Halsringes	11″ 3‴
Höhe des Säulenschaftes	135 9
Höhe des Fusses, oder eigentlich des Apsidensockels	11 0
Gesammthöhe der Haupt- Apsidenhalbsäulen . .	158″ 0‴

oder 2 $\mathfrak{k}'$, wie die Länge der letzten Langhausabtheilung 2 $\mathfrak{k}'$ = 157·574″; die Apsidenhöhe über den Säulen, mit Einschluss der Höhe des Kranzgesimses beträgt 111″ oder wie der Radius der Hauptapside $\mathfrak{K}'$ = 111·366″, d. h. es tritt hier wieder das Verhältniss der Säulenhöhe zur Höhe über der Säule wie $\sqrt{2}$ zu 1 ein: beide Zahlen zusammen addirt aber geben die Einheit; denn

$2\left(\frac{\sqrt{2}-1}{\sqrt{2}}\right) + \sqrt{2} - 1 = 1$, oder $2\mathfrak{k}'$ = 157·574 + $\mathfrak{K}'$ = 111·366 = 268·940″. Wenn man Stellen genug von theoretischem $\mathfrak{K}'$ und von $2\mathfrak{k}'$ nimmt, kann man 0·99999999 statt eines Ganzen bis in's Unendliche erhalten.

Die Höhe der Halbsäulen der Nebenapsiden beträgt	112″ 4‴
oder vielmehr wie die Höhe über den Säulen der Hauptapside $\mathfrak{K}'$ = ...	111·366″

Somit tritt zwischen der Höhe dieser und jener der Hauptapsiden - Säulen abermals das Verhältniss von 1 zu $\sqrt{2}$ ein. Über den Säulen der Nebenapsiden ist der Raum verhältnissmässig geringer als jener über der Hauptapside, Veranlassung zu dieser Verengerung musste natürlich der Umstand geben, dem gemäss hier über der geraden Höhe der Hauptapsiden noch Raum für die Höhe ihrer Halbkuppeln unter der eine Einheit betragenden Höhe des Querschiffes zu finden sein musste.

Es haben aber die Querschiffe sammt ihrem Kranzgesimse die gleiche Höhe mit jener der Hauptapside, d. h. eine Einheit; über diese Einheit erhebt sich die Höhe des Langhauses zu einer Diagonale des Quadrates = $\mathfrak{D}'$ = 380·366″, was wieder zur Höhe des unteren Körpers ein Verhältniss von $\sqrt{2}$ zu 1 ergibt.

Vergleichen wir nun die Höhen der Hauptapsidenhalbsäulen mit den Halbsäulen des Inneren der Kirche. Jene haben wir gefunden zu . . . . 2 $\mathfrak{k}'$ = 157·574″

In diesen ergibt sich (vgl. Taf. XI)

die Höhe des Capitäls sammt Kämpfer und Halsring zu	28″ 0‴
die Höhe der Schaftes zwischen Capitälring und Sockelgesimse zu	153 1
die Höhe des Sockelgesimses	2 9
„ „ „ unverzierten einfachen Sockels zu	40 10
mithin die Gesammthöhe der Säule zu . .	224″ 8‴

oder 224·666″ oder zum grossen Katheten des kleinen Würfeldreieckes zweimal genommen, d. h. 2$\mathfrak{K}'$ = 222·732‴, was zu der Höhe der Apsidensäulen wieder das Verhältniss von 2$\mathfrak{K}'$ zu 2$\mathfrak{K}'$ d. h. $\sqrt{2} : 1$ ergibt.

Das Langschiff hat neben seinen hohen Säulen noch zwei niederere, welche die Enden der Seitenempore tragen (vgl. γ und δ auf Taf. XI). Die ganze Höhe dieser Säulen ist 26″ + 49″ 3‴ = 75″ 3‴. Wenn wir diese Höhe mit jener der Halbsäulen in den Thurmhallen, die 105″ beträgt, vergleichen, stellt sich zwischen beiden nochmals das Verhältniss von $\sqrt{2}$ zu 1 heraus: denn 75·25″ multiplicirt mit 1·414 . . gibt 106·4″.

Endlich findet sich dieses Verhältniss noch einmal zwischen den unteren Emporhalbsäulen und den Säulen die sich auf der Empore zur Seite der Thurmeingänge befinden (deren Capitäle auf Taf. XII unten rechts und links); denn wenn wir deren Höhe von 53·416″ mit 1·414 multipliciren, erhalten wir 75·530″, wie ich die Höhe der unteren Emporsäulen zu 75·25″ gemessen habe.

Aus dem Vorangeschickten geht hervor, dass das herrschende Verhältniss in Bény das einfache von $\sqrt{2}$ zu 1, d. h. der Diagonale des Quadrates zur Einheit ist, und dass, weil dieses Verhältniss bei allen Säulenhöhen constant, überdies aber auch noch als wichtiges, oder Hauptverhältniss des Grund- und Aufrisses vorkommt, dessen Vorhandensein nicht zufällig ist, sondern mit Bewusstsein und absichtlich vom Erbauer der Kirche gewählt wurde.

Das verbesserte Verhältniss der Portalöffnung zu deren Höhe haben wir auf 90″ 6‴ zu 115″ 8‴, oder eigentlich zu 113·125″ hergestellt, welche Zahl 5/4 der Öffnungsbreite = 90·5″ beträgt. Wenn wir 113·125″ mit $\sqrt{2}$ dividiren, erhalten wir 80″, dessen Hälfte 40″ nicht weit entfernt ist von 38″ 10‴, was dem Portalgewände im Ganzen

zum Vorsprung gegeben wird (vergl. Taf. XIII); somit hätte die Portalöffnung zum Vorsprung des Gewändes das Verhältniss von $\sqrt{2}$ zu $^1/_2$. Dieses Verhältniss wäre noch mehr in die Augen springend geworden, hätte man die Portalöffnungshöhe zu $K' = 111{\cdot}366''$ und den Vorsprung des Gewandes zu $^1/_2\ k' = 39{\cdot}393''$ genommen, dann hätte aber auch die Breite der Portalöffnung, um das Verhältniss von $^4/_4$ zu $^5/_4$ der Höhe beizubehalten, etwas verringert werden müssen, d. h. auf $\frac{111{\cdot}366}{5} = 22{\cdot}273 \times 4 = 89{\cdot}092''$ statt $90{\cdot}5''$, welches Maass gegenwärtig sein symmetrisch ideelles ist. Der geringe Unterschied von $^1/_4$ zwischen Breite und Höhe der Portalöffnung ist, wenn man dieses Verhältniss mit dem gleichnamigen der späteren Pforten vergleicht, wohl gering zu nennen, wird aber aus der ziemlich niederen Haltung der Höhen wie im romanischen Style allgemein, so besonders in der Bényer Kirche genügend erklärlich.

Im romanischen, ja grösstentheils auch noch im Spitzbogenstyle wird der Vorsprung der Pfortengewände im Grundrisse über einem gleichschenkligen Dreiecke in der Art projectirt, dass der eine Schenkel desselben die Tiefe, der andere die Breite des Gewändes misst, und der Lauf der Gliederung durch jenen der Hypothenuse des gleichschenkligen Dreieckes bestimmt wird. Diese Construction hat den Fehler, dem Pfortengewände zu wenig Entwicklungsbreite zu bieten, welches jedenfalls schmäler erscheinen muss, als wenn statt des gleichschenkligen Dreieckes das Würfeldreieck derartig angewandt worden wäre, dass dessen kleiner Kathet die Tiefe, und dessen grosser Kathet die Breite des Gewändes bestimmt hätte. Nichts desto weniger gehört letztere vortheilhaftere Anwendung zu den selteneren Fällen, in Ungarn kommt sie bei den Kasebauer Portalen und in Apátfalva vor.

Die Hypothenuse des gleichschenkligen Dreieckes wird bei den älteren Portalen, somit auch bei dem von Bény in gleiche Theile getheilt, und zwischen den Theilungspunkten rechtwinklige Stufenglieder angeordnet. In Bény ergeben die fünf Theilungspunkte 6 Stufen; doch ist die Eintheilung hier nicht gleichmässig, und wir finden Nachlässigkeit bei der Ausführung hier eben so wie an anderen Theilen der Kirche. Ich habe durch Anlegen von zwei Latten einen rechten Winkel gefunden, dessen Schenkel ich zu 38″ 10‴ gemessen, sowohl für die Tiefe als für die perpendiculäre Breite; hievon wichen aber die Summen der Detailmaasse wieder ab, wie dies die auf den beiden Grundrissen der Taf. XIII bemerkten Maasse anzeigen, welche namentlich ergeben:

für die Tiefe (rechts)	für die Breite (rechts)	für die Breite der Archivolte (links)
8″ 0‴	8″ 0‴	1″ 2‴
6 9	7 6	11 2
7 6	6 8	4 5
		10 0
6 7	7 6	4 4
6 8	8 4	6 9
35″ 6‴	38″ 0‴	37″ 10‴

Über zwei der sechs Stufenabtheilungen erheben sich in Bény Halbsäulen, anderseits werden die Halbsäulen in die Winkel der Abstufungen gestellt. Diese Säulen haben eine der Portalöffnung gleiche Höhe, jedoch findet sich auch an ihnen nochmals das Verhältniss von $\sqrt{2}$ zu 1, nämlich in jenem der gesammten Sockelhöhe $= 25''$ zur Capitälhöhe $= 17{\cdot}833''$; denn wenn man $25''$ mit $\sqrt{2}$ dividirt, erhält man $\frac{25}{1{\cdot}414}'' = 17{\cdot}68''$.

Ich glaube in dieser kurzen Auseinandersetzung über die in Bény vorkommenden Verhältnisse den mathematischen Beweis geliefert zu haben, dass der Erbauer dieser Kirche bei Bestimmung der Masse nicht willkürlich verfuhr, sondern überall das Würfeldreieck zu Grunde legte, und aus diesem das Verhältniss der Einheit zur Diagonale des Quadrates mit Vorliebe wählte. In einer andern Kirche meines Vaterlandes finde ich als vorherrschendes Maass nicht die Diagonale des Quadrates, sondern die Diagonale des Würfels angewendet, wodurch alle Details im Grundrisse schlanker, im Aufrisse höher werden, und sich somit den Verhältnissen des Spitzbogenstyles mehr nähern; ich habe die Monographie dieser etwas jüngeren romanischen Kirche für die Mittheilungen der ungarischen Akademie der Wissenschaften in Arbeit, und werde selbe später eben so wie gegenwärtige Abhandlung auch für die „Mittheilungen“ der k. k. Central-Commission ausarbeiten.

Der Fürstenstein in Karnburg und der Herzogsstuhl am Zollfelde in Kärnthen.

Von Max Ritter v. Moro.

Auf der Südseite des beiläufig eine Meile nordwestlich von Klagenfurt gelegenen Ulrichsberges steht auf einer, zwar nicht bedeutenden, aber doch die Umgebung beherrschenden Anhöhe die Pfarrkirche Karnburg nebst dem Wohnhause des Pfarrers. Wenngleich nicht urkundlich nachweisbar, so ist es doch sehr wahrscheinlich, dass auf dieser Anhöhe an der Stelle, welche die genannten Gebäude einnehmen, und in deren nächsten Umgebung die Karantanerburg, der Hauptsitz der einheimischen slavischen Herzoge stand, welche vom Ende des VI. bis zur zweiten Hälfte des VIII. Jahrhunderts in Carantanien herrschten [1]). Urkundlich nachweisbar aber ist es, dass an dieser Stelle schon unter Kaiser Arnulph, somit am Ende des IX. Jahrhunderts, die königliche Karantaner

[1]) Handbuch der Geschichte des Herzogthums Kärnthen, von Gottl. Freih. v. Ankershofen. II. Bd., 3. Periode, S. 112.

Ausführlich wird dieser Gegenstand erörtert: „Die vermeinte alte Kärnthnerstadt oder *civitas carantana* des Mittelalters“ von Heinrich Hermann in der „Kärnthnerischen Zeitschrift“ Herausgegeben von S. M. Mayer. III. Bändchen. S. 165—174.

Pfalz sich befand [1]). Ohne in eine nähere Besprechung dieses einstigen Herzogs- und Königssitzes einzugehen, wird hier nur angeführt, dass im Bereiche der jetzt noch vorfindigen alten Mauern und Gebäudetrümmer desselben, beiläufig 150 Schritte nordwestlich von der Kirche, an einem zwischen Feldern sich hinziehenden Wiesenraine der sogenannte Fürstenstein steht, auf welchem die Einsetzung der Herzoge von Kärnthen stattfand. Dieser Stein stand früher östlich von der Kirche in einem Acker, von wo ihn der Besitzer dieses Ackers vor beiläufig 50 bis 60 Jahren an die gegenwärtige Stelle gebracht hat [2]). Dieser schon sehr beschädigte Stein (Fig. 1) hat die Form



(Fig. 1.)

des obersten Theiles eines Säulenschaftes mit dem Capitäle. Von dem cannelirten Schafte ist nur ein unbedeutender Theil in die Erde versenkt; das aus der Erde hervorstehende Stück hat eine Höhe von 1 Fuss 3 Zoll und einen Durchmesser von 1 Fuss 10 Zoll. Die obere Fläche des Capitäls hat einen Durchmesser von 2 Fuss 10 Zoll. Auf dieser Oberfläche erkennt man noch die Spuren des eingemeisselten kärnthnerischen Wappens. Hieron. Megiser's Chronik von Kärnthen [3]), enthält eine Abbildung dieses Steines, welche das kärnthnerische Wappen, — bestehend in einem durch eine Perpendiculärlinie getheiltem Schilde, in dem sich rechts drei über einander schreitende Löwen und links ein durch einen Querbalken horizontal getheiltes Feld befinden — ganz deutlich ausgeführt zeigt. Nach der Form dieses Säulenstückes zu urtheilen, wurde dasselbe aus den Ruinen der kaum eine halbe Stunde davon

[1]) Das vorgenannte Handbuch. II. Bd., 4. Periode, S. 327.

[2]) „Wanderung in die Umgegend des Carantaner-Berges." Von S. M. Mayer. Kärnthnerische Zeitschrift. III. Bändchen. S. 156. — Ferners „antiquarische Miscellen" von F. M. Jabornigg v. Altenfels in dem kärnthnerischen Wochenblatte „Carinthia." Jahrgang 1837, Nr. 51.

[3]) *Annales Carinthiae*, das ist *Chronica* des Erzherzogthums Kärnthen. Von Hier. Megiser. Leipzig MDCXII. S. 482.

entfernt gelegenen Römerstadt Virunum hierher gebracht und zur Einsetzung der Herzoge von Kärnthen benützt. Wann das kärnthnerische Wappen in die Oberfläche des Steines gemeisselt wurde, ist unbekannt. In keinem Falle aber kann dies früher als im Jahre 1248 geschehen sein, weil das kärnthnerische Wappen in der Form, wie es nach H. Megiser's Abbildung in den Stein gemeisselt war, und wie es auch noch gegenwärtig vom Lande geführt wird, zuerst von Ulrich, letzten Herzoge Kärnthens aus dem Hause Spanheim, im Jahre 1248 gebraucht worden ist [1]).

Auf diesem Steine nun fand die eigenthümliche und in vieler Beziehung merkwürdige Einsetzung der kärnthnerischen Herzoge auf folgende Art statt [2]). Der Landesfürst,

[1]) „Über den Ursprung des Wappens des Herzogthums Kärnten." Von F. X. Grüninger, Kärnthn. Zeitschr. IV. Bdch. S. 166.

[2]) Anbelangend die Quellen, aus denen wir die Nachrichten über diese Ceremonie schöpfen, so ist die älteste uns bekannte Urkunde, welche darüber berichtet:

Die Reimchronik des Ottokar von Horneck (Hier. Pez *scriptores rerum austriacarum, tom. III. Cap. CCI. p. 183)*, welcher in der zweiten Hälfte des XIII. und im Anfange des XIV. Jahrhunderts lebte.

Dieser Urkunde zunächst bespricht die Einsetzungsceremonie die nur kurze Zeit später geschriebene Chronik des Abtes Johann von Viktring (Joh. F. Boehmer: Johannes Victoriensis und andere Geschichtsquellen Deutschlands im XIV. Jahrhunderte, Stuttgart 1843, 1. Band. S. 318—320), welcher diesem Stifte in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts vorstand. — Eine mit den beiden angeführten beiläufig gleichzeitige Quelle ist ein am Ende XIII. oder am Anfange des XIV. Jahrhunderts geschriebener Schwabenspiegel. (Der Schwabenspiegel in der ältesten Gestalt, Herausgegeben von Wilh. Wackernagel, Zürich und Frauenfeld 1840. Landrecht 418. S. 339 u. 340.)

An die angeführten Beschreibungen der Einsetzungsceremonie reiht sich zunächst die Schilderung derselben durch Aeneas Silvius Piccolomini, nachheriger Papst Pius II. (Europa C.XX), welcher in der Mitte des XV. Jahrhunderts lebte.

Weitere Quellen sind:

Der kärnthnerische Chronist Jakob Unrest, welcher Ende des XV. Jahrhunderts lebte (D. Sim. Frid. Hahn, *collectio monumentorum* etc. Brunsvigiae 1727, tom. I. p. 483.

Die Lands Handvest des Erzherzogthumbs Khärndten anno MDCX. Wolf. Lazius (Reipublicae romanae commentariorum libri XII. Francofurti ad moenum lib. XII. p. 1037—1038):

Marc. Hansiz (Analecta seu Collecta res pro historia Carinthiae. Norimbergae 1793, p. 256—266);

Der kärnthnerische Chron. Hier. Megiser, siehe oben Note 3.

Die Reimchronik des Ottokar von Horneck bespricht die Einsetzung des Herzogs Meinhard von Tirol zum Herzoge von Kärnthen, und beschreibt die Einsetzungs- und Huldigungsfeierlichkeit auf folgende Weise:

Der von dem Reiche mit Kärnthen belehnte Fürst, welcher nach alter Gewohnheit eingesetzt werden soll, begibt sich auf das Zollfeld (Zoll- oder Saalfeld wird die ungefähr eine Meile nördlich von Klagenfurt unter der Ortschaft Maria-Saal zu beiden Seiten der nach St. Veit führenden Poststrasse gelegene, jetzt fast durchaus sumpfige Ebene genannt), wo sich ein zu einem Sitze angerichteter Stein befindet. Der Fürst hat sich mit Hosen und Rock von grauem Tuche zu bekleiden. Letzterer soll vorne und rückwärts offen sein, nicht mehr als vier Spitzen haben, und in der Länge nur wenig über das Knie gehen. An den Füssen hat er ungeschmierte Bundschuhe, die mit Riemen an die Füsse gebunden werden, zu tragen. Auf den Kopf ist ihm ein gupfiger Hut von einfacher Gestalt, auf welchen vier Scheiben gemalt sind, zu setzen. Die Schnur daran soll nur ein Ende haben. Halstuch hat er keines zu tragen. Zur Hülle trage er einen einfärbigen grauen Mantel ohne Zipfel. An einer Hand führt der Fürst

dessen Einsetzung und Huldigung gefeiert werden sollte, begab sich mit seinem Gefolge nach dem heutigen Karnburg. Er erschien im grauen groben Gewande, mit einem rothen Gürtel, woran eine grosse Rautasche sich befand.

---

einen scheckigen Stier, mit der andern ein scheckiges Ackerpferd, das nicht trabt. Umgeben ist der Landesfürst von allen zur Zeit im Lande befindlichen Herren, welche sich um ihn zu sammeln haben.

Auf den Stein hat sich der älteste aus einem Bauerngeschlechte, welches mit diesem alten Rechte belehnt ist, zu setzen, und ein Bein auf das andere zu legen.

Nun beginnt der fürstliche Zug, bei welchem den Fürsten zu beiden Seiten zwei Herren von freier Herkunft und edlen Sitten zu dem auf dem Steine sitzenden Bauer geleiten.

Wie sie nun zu dem Bauer kommen, so spricht dieser sie in windischer (slavischer) Sprache also an:

„Wer ist der, den ihr mit euch herfuhret?"

Darauf erwiedern selbe:

„Ihn hat der Herr gesandt, der des Reiches Vogt ist, du sollst ohne Säumen den Stuhl räumen und ihm den Platz überlassen."

Da antwortete der Bauer:

„Das thue ich nicht, ausser ich werde dessen sicher, dass er derselben werth sei."

Da sprechen die Begleiter:

„Das geloben wir Dir."

Nun spricht der Bauer weiter:

„Saget mir, ob er aus christlicher Ehe entsprossen, gläubig und ohne verborgener Tücke im Herzen, ob er ein guter Richter, im dem Rechtsspruche weder aus Liebe noch Hass parteiisch ist, ob er das Land vor Gefahren zu schützen, Witwen und Waisen und geistlichen Leuten Friede zu schaffen im Stande ist?"

Sie erwiedern:

„Ja, das verbürgen wir Dir."

Auch müssen sie ihm einen Eid schwören um das, was er sie gefragt, zu bewähren.

Nun erst räumt der Bauer den Sitz und bemächtiget sich des Stieres und Ackergaules. Der Herzog nimmt sodann den Sitz des Bauers ein und legt ungesäumt den gleichen Eid wie zuvor seine Begleiter, ab, dass er im Lande Friede schaffen, unparteiisches Gericht halten, und auf des Glaubens Wege weder straucheln noch fallen werde.

Hierauf kommen die Herren einher, werben um die Lehen, empfangen selbe, und leisten ihm eidlich die Angelobung.

Die Beschreibung des Abtes Johann von Viktring, welche ebenfalls die am 1. September 1286 erfolgte Erhebung Meinhard's von Tirol zum Herzoge von Kärnthen schildert, stimmt mit Ottokar's von Horneck Darstellung im Wesentlichen überein, während sie aber doch selbe in einem Punkte berichtiget, in mehrfacher Beziehung ergänzet, in einer Angabe endlich irrig zu sein scheint.

Berichtigend insbesondere ist diese Schilderung in dem Punkte, dass Abt Joh. von Viktring den vorbeschriebenen Fürstenstein bei Karnburg als denjenigen bezeichnet, auf welchem die Einsetzung des Landesfürsten Vormittags stattfand, dagegen den Stuhl am Zoll- oder Saalfelde, den sogenannten Herzogsstuhl (welcher später besprochen werden wird), nur als den Sitz anführt, auf welchem der schon eingesetzte Landesfürst Nachmittags Recht sprach, und die Lehen vertheilte; während, wie gesagt, Ottokar von Horneck, beide Functionen der Einsetzung und Lehenvertheilung als unmittelbar aufeinander folgend auf den am Zollfelde stehenden Steinsitz, das ist den Herzogsstuhl versetzt. Abt Johann von Viktring führt diesfalls ausdrücklich an, dass die alterthümliche Einsetzung des Landesfürsten durch den Bauer auf einem am Fusse des Karnberges (das ist des Ulrichsberges) nahe an der St. Peterskirche (das ist die Kirche in Karnburg) stehendem Steine erfolgt sei. Nach geschehener Einsetzung habe sich der Herzog zur Kirche von Maria-Saal begeben, wo die Messe gelesen, und derselbe gesegnet worden sei. Dann sei zum Mahle gegangen worden, und nach aufgehobener Mahlzeit habe sich Alles auf das nahe gelegene Saalfeld begeben, damit der Herzog dort Allen Recht spreche, die es vor ihm suchen. Dort stehe ein Stuhl aufgerichtet, wo der Herzog auch die zu Kärnthen gehörenden Lehen vertheile.

Ergänzend ist Abt Johann's von Viktring Beschreibung durch folgende Angaben: Unter den im vollen Schmucke befindlichen Edlen und Rittern, welche den im grauen Gewande mit einem Stabe in der Hand einher schreitenden Landesfürsten begleiteten, habe sich insbesondere der Graf von Görz als Pfalzgraf der Provinz mit zwölf Fahnen befunden. Nachdem ferner die von dem Bauer gestellten Fragen, ob der vor ihm stehende Landesfürst ein gerechter Richter, ob er ein Freigeborner, ob er ein Freund und Vertheidiger des wahren Glaubens sei — von allen ihn Umgebenden bejahend beantwortet worden seien, habe der Bauer zuletzt gefragt:

„Aber mit welchem Rechte kann er mich von meinem Sitze entfernen?"

Worauf ihm Alle geantwortet haben:

„Du sollst 60 Pfennige erhalten, den scheckigen Stier, das Pferd und das Gewand, welches der Fürst trägt, und frei wieder dein Haus machen von jedem Tribute."

Nun habe der Bauer dem Fürsten einen leichten Backenstreich gegeben und ihn ermahnt, ein gerechter Richter zu sein, worauf er den Sitz verlassen und die beiden Thiere mit sich nehmend, sich entfernt habe. Dann habe sich der Fürst auf den Stein gestellt, sein Schwert entblösst, und es nach allen Seiten geschwungen, laut gelobend, nach Pflicht und Recht Allen ein gerechter Richter zu sein. Endlich soll zu dieser Ceremonie dem Vernehmen nach auch der Gebrauch gehört haben, dass der Herzog aus dem Bauernhute einen Trunk frischen Wassers gethan habe, womit die Feierlichkeit beendet gewesen sei.

Irrig scheint Abt Johanns Beschreibung in der Angabe zu sein, dass der gefleckte Stier und das gefleckte Pferd von dem auf dem Steine sitzenden Bauer an den Händen gehalten worden seien, da er ja weiter in seiner Erzählung selbst anführt, dass dem Bauer als Preis für seine Entfernung vom Steinsitze auch die gefleckten Thiere zugesagt worden seien, was keinen Sinn gehabt hätte, wenn der Bauer diese Thiere an den Händen gehalten habe, demnach ohnedem im Besitze derselben gewesen sein würde. Es dürfte also die diesfalls von Ottokar von Horneck gemachte Angabe, dass der Fürst die Thiere an seinen Händen geführt habe, die richtige sein.

Der Schwabenspiegel enthält bezüglich der Kleidung des Herzogs bei der Einsetzungsceremonie eine wesentliche Ergänzung, nämlich, dass demselben ein rother Gürtel umgegeben werde, woran eine grosse Rauchtasche sich befinde, wie dies einem Jägermeister wohl ankomme. Darin lege er seinen Käs, sein Brot und seine Geräthe, auch werde ihm ein mit rothen Riemen eingefasstes Jagdhorn gegeben. Man lege ihm ferner zwei roth gebundene Bundschuhe und einen grauen Mantel an und setze ihm einen grauen windischen Hut mit einer grauen Hutschnur auf. — Die weitere Angabe des Schwabenspiegels, — dass der Herzog auf ein Feldpferd gesetzt, zu einem zwischen Glanegg (im Glanthale bei Feldkirchen) und der Frauenkirche (in Maria-Saal) gelegenen Steine geleitet, und drei Stunden lang um diesen Stein geführt worden sei, während welchen Umzuges Gross und Klein, so wie auch die Frauen einen windischen Gesang angestimmt, und dem Schöpfer dafür, dass er dem Lande einen Herrn nach ihrem Willen gegeben habe, gelobt hätten, steht ganz vereinzelt da, und keine der uns bekannten Quellen enthält darüber auch nur eine Andeutung.

Diese Angabe kann daher nicht als gewichtig und höchstens insoferne als ergänzend angesehen werden, dass nach vollendeter Einsetzung in der von Ottokar von Horneck und Abt Johann von Viktring beschriebenen Weise zum Schlusse dieser Umzug mit einem Lob- und Dankgesange gehalten worden sei.

Die Schilderung des Aeneas Silvius stimmt mit der des Abtes Johann von Viktring grösstentheils überein. In einem wesentlichen Punkte weicht sie jedoch von selber ab, und fällt da mit Ottokars von Horneck Beschreibung zusammen, nämlich darin, dass sie nur einen Steines erwähnt, auf welchem der Landesfürst eingesetzt wurde, Recht sprach und die Lehen vertheilte. Auch führt Aeneas Silvius abweichend von Abt Johann von Viktring an, dass die letzte von dem Bauer gestellte Frage: „aber mit welchem Rechte kann er mich von meinem Sitze entfernen" — nicht von Allen, welche den Herzog und den Bauer umgeben, sondern speciell von dem Grafen von Görz beantwortet worden sei.

in die er sein Brod, seinen Käse, sein Geräth und ein mit rothem Riemen gefasstes Jagdhorn legte. Darüber trug er einen grauen Mantel. Auf dem Haupte hatte er einen grauen Bauernhut mit einer Schnur von gleicher Farbe, und an den Füssen roth gebundene Bauernbundschuhe. In der Hand hielt er einen Stab.

Auf dem zuvor beschriebenen Fürstensteine sass ein Bauer aus dem Geschlechte der Edlinger, auch Herzoge zu Glasendorf oder Herzogbauern genannt, welches dieses Recht durch Abstammung ererbt hatte. Ihn umgab im weiten Kreise das kärnthnerische Volk. Nun begann der Zug des Landesfürsten zu dem auf dem Steine sitzenden Bauer, wobei ihn zunächst zwei aus den Edlen des Landes begleiteten, und an der Seite desselben ein gefleckter Stier und ein geflecktes Pferd geführt wurden. Hinter ihnen schritten im höchsten Prunke die Edlen des Landes einher, unter denen sich insbesondere der Graf von Görz, als Pfalzgraf der Provinz befand. Sobald nun der Herzog mit seinem Gefolge bei dem Bauer auf dem Steinsitze anlangte, so fragte dieser in windischer (slavischer) Sprache:

„Wer ist jener der so einhergeht?" worauf des Herzogs Begleiter anwortete:

„Er ist der Landesfürst." Darauf der Bauer fortfuhr:

„Ist er ein gerechter Richter? Ist er ein Freigeborner? Ist er ein Freund und Vertheidiger des wahren Glaubens?" worauf die Begleiter antworteten: „Wir geloben es Dir, dass er dies ist, und sein wird."

„Aber mit welchem Rechte, sprach dann der Bauer, kann er mich von meinem Sitze entfernen?"

Da erwiederte der Graf von Görz:

„Du sollst 60 Pfennige erhalten, den gefleckten Stier, das Pferd und das Gewand, welches der Fürst trägt, und frei wird er dein Haus machen von allen Abgaben."

Nun gab der Bauer dem Fürsten einen leichten Backenstreich, ermahnte ihn, ein gerechter Richter zu sein, und entfernte sich dann vom Sitze, indem er die beiden Thiere mit sich fortführte.

Der Landesfürst bestieg hierauf den Stein, schwang auf demselben stehend das entblösste Schwert nach allen Seiten und gelobte dann nach Pflicht und Recht Allen ein gerechter Richter zu sein und von des Glaubens Wege nicht abzuweichen.

Zuletzt that der Landesfürst aus seinem Hute einen Trunk frischen Wassers, womit die Feierlichkeit zu Ende war.

Bei Betrachtung dieser eigenthümlichen Ceremonie drängen sich einige Fragen auf, deren Beantwortung wir versuchen wollen.

Zuerst, in welche Zeit fällt der Ursprung der beschriebenen Einsetzung der kärnthnerischen Herzoge, und was war die Veranlassung derselben? Unter den ältesten Schriftstellern über die Einsetzungsceremonie sprechen sich Abt Joh. von Viktring und Aeneas Silvius [1]) dahin aus, dass selbe von Inguo oder Ingo herstamme, welcher zur Zeit Karl's des Grossen, Herzog in Carantanien war. Unter ihm, der sich zum Christenthume bekannte, hätten die leibeigenen Bauern die christliche Lehre schon allenthalben angenommen gehabt, die Vornehmen dagegen sich noch immer der Bekehrung widersetzt. Da habe Inguo im Jahre 790 alle seine Unterthanen, Vornehme und Leibeigene zu sich geladen. Den Vornehmen habe er vor der Thüre nur Brod gegeben, und ihnen den Wein in irdenen Geschirren vorgesetzt; die leibeigenen Bauern dagegen habe er an seinen Tisch gezogen und sie in goldenen und silbernen Gefässen bewirthet. Auf die über die Ursache so seltsamer Behandlung an Inguo gerichtete Frage habe er geantwortet, dass die leibeigenen Bauern sich dieser Auszeichnung würdig gemacht hätten, weil sie durch die Taufe gereinigt seien, dagegen befänden sich die Vornehmen noch im Unrathe des Heidenthumes. Dieser Vorgang ihres Fürsten habe auf die Vornehmen einen tiefen Eindruck

Ebenso spricht Jakob Unrest nur von einem Stuhle am Zollfelde, auf dem die Einsetzung des Herzoges, und unmittelbar darauf die Lehenvertheilung stattgefunden habe. Dieser Chronist ist in der Beschreibung der Einsetzungsfeierlichkeit weniger ausführlich als die vorgenannten Schriftsteller, stimmt jedoch mit denselben in dem wesentlichen Punkte, nämlich darin überein, dass der Bauer erst, nachdem seine an den Herzog gerichteten Fragen, ob er christlichen Glaubens, ein Beschützer der Priester, Witwen und Waisen und ein gerechter Richter sei, bejahend beantwortet worden sind, und ihm dies von dem Herzoge, so wie von den ihn führenden zwei Landesherren angelobt worden ist, — den Stuhl geräumt, und selben dem Herzoge überlassen habe. Während die früheren Schriftsteller ohne nähere Bezeichnung von einem Bauerngeschlechte sprechen, welchem die Einsetzung des Landesfürsten nach dem Erbrechte zustand, führt dagegen J. Unrest an, dass dieses Bauerngeschlecht den Namen Edlinger geführt habe. Die meisten anderen Schriftsteller, welche nach Aeneas Silvius die Einsetzungsceremonie beschrieben, wie Wolfg. Lazius, Marc. Hansitz, Freiherr von Hormayer (Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, II. Jahrgang, S. 13—36) beziehen sich in ihren Schilderungen ausdrücklich auf die Beschreibung des Aeneas Silvius, welche sie fast wörtlich wiedergeben. Hier. Megiser bezieht sich in seiner Beschreibung ebenfalls auf Aeneas Silvius, weicht von selben aber darin ab, dass er, wie Abt Johann von Viktring, den bei Karnburg stehenden Stein (von dem er, wie oben bemerkt, eine Abbildung bringt) als denjenigen bezeichnet, auf welchem Vormittags die Einsetzung des Landesfürsten erfolgte, während auf dem am Zollfelde stehenden Stuhle Nachmittags nur mehr die Lehenvertheilung stattgefunden habe. Das Bauerngeschlecht, welchem die Einsetzung des Landesfürsten nach altem Rechte erblich zustand, bezeichnet Megiser mit dem Namen: Herzoge zu Glasendorf.

Beide kärnthnerischen Chronisten J. Unrest und H. Megiser stimmen ferner mit Ottokar von Horneck darin überein, dass die beiden Thiere sich nicht bei dem am Steine sitzenden Bauer, sondern an der Seite des heranziehenden Landesfürsten befanden.

Ein wesentlicher Beleg endlich, dass die Einsetzung des Landesfürsten auf dem Fürstensteine in Karnburg, auf dem Herzogsstuhle am Zollfelde dagegen nur die Lehensvertheilung erfolgt sei, sind die in der obcitirten Landhandveste Seite 11 und 12 enthaltenen Lehenbriefe des Erzherzogs Ernst von Österreich, ddo. 25. und 27. März 1414, in deren ersterem der Erzherzog von der Belehnung auf dem Stuhle bei Zoll spricht, während er im letzteren sagt, dass er vom Gregor Schatler dem Edlinger nach alter Gewohnheit und Recht, auf den Stuhl zu Kärndlburg gesetzt worden sei.

[1]) Siehe oben Note 2 auf Seite 275 zweite Sp.

gemacht, und sie hätten sich nun auch entschlossen, die Taufe zu empfangen. Aus diesem Grunde sei die Einsetzung des Landesfürsten auf einen einfachen Bauer übertragen worden. Neuere Schriftsteller, insbesondere Ambros Eichhorn [1]) bestreiten es, dass die Huldigungsfeierlichkeit aus Inguo's Zeit stamme, und behaupten, sie habe ihren Ursprung unter der Regierung des früheren slavischen Fürsten Waltunch (oder Walehun), beiläufig um das Jahr 770. Nach dem Tode des Karantaner Herzogs Chetumar, beiläufig um das Jahr 769, sei nämlich in Kärnthen ein gewaltiger Aufruhr ausgebrochen, die heidnischen Vornehmen hätten für einen heidnischen, das christliche Volk für einen christlichen Nachfolger Chetumar's gekämpft; die christlichen Priester seien verfolgt worden, die Kirchen leer gestanden, bis über Einschreiten des Bajoaren-Herzogs Thassilo der christliche Waltunch die herzogliche Würde behauptet habe. In diesem Kampfe habe also das Volk gesiegt und zum Andenken dieses Sieges, so wie zur Verewigung des Entschlusses, nur christlichen Fürsten sich zu unterwerfen, sei die Einsetzung des Landesfürsten in der beschriebenen Weise einem Bauer übertragen worden. Nicht wider die Vornehmen als solche, sondern nur wider die Feinde des Christenthums sei diese Kundgebung des Volkswillens gerichtet gewesen, denn der auf dem Steine sitzende Bauer habe ja selbst einen Herren von freier Geburt verlangt. Mit der Zeit des späteren Herzogs Inguo stimme die Begebenheit nicht überein, da um diese Zeit Carantanien schon wieder ruhig, die Nichtchristen an Zahl nur mehr gering und unmächtig gewesen seien.

Der Chronist Jakob Unrest [2]) sagt über den Ursprung der Einsetzungsceremonie, dass nach dem Tode des Herzogs Malehmut (wahrscheinlich identisch mit Waltunch) durch längere Zeit in Kärnthen kein Herzog gewesen, und das Land durch die Heiden (wahrscheinlich die Awaren) verwüstet worden sei. Um diesem herrenlosen Zustande ein Ende zu machen, habe das Volk sich aus einem Bauerngeschlechte einen Herren und Regierer gewählt, wesshalb für die Zukunft die Belehnung der Herzoge von Kärnthen durch einen gemeinen Bauer eingeführt worden sei. Unrest schweigt jedoch darüber, wer auf diese Art zum Herzoge eingesetzt worden sein soll, und führt überhaupt keinen näheren Umstand an, der seine Angabe von dem Ursprunge der Einsetzungsfeierlichkeit wahrscheinlich machen könnte.

Da nun die bedeutenderen Schriftsteller den Ursprung der Ceremonie in die Zeit der slavischen Fürsten versetzen, da sie ferner auch darin übereinstimmen, dass bei derselben die slavische Sprache gebraucht wurde, da endlich wohl einige Urkunden sich über den Ursprung dieser Einsetzung gar nicht aussprechen, allein keine uns bekannte Quelle der obigen Angabe zuwiderläuft und auch ausserdem nichts vorliegt, was auf eine andere Zeit des Entstehens derselben hinweiset, so dürfte es unzweifelhaft sein, dass sie aus der Zeit der slavischen Fürsten, das ist aus dem Ende des VII. oder VIII. Jahrhunderts stamme. Unter welchem slavischen Fürsten selbe eingeführt worden sei, lässt sich mit Bestimmtheit nicht angeben; wahrscheinlich ist es, dass dies nach der Einsetzung Waltunchs zum Herzoge von Kärnthen geschah, und zwar zum immerwährenden Andenken an den Sieg des christlichen Volkes über die heidnischen Vornehmen, welche einen heidnischen Fürsten einsetzen wollten, und zur Bekräftigung des festen Vorsatzes, nur einem christlichen Fürsten huldigen zu wollen [1]).

Die Versetzung des Ursprunges dieser seltsamen Einsetzungsart der heimischen Fürsten in die ferne Zeit des VII. oder VIII. Jahrhunderts kann wohl nur so verstanden werden, dass das Wesentliche dieser Ceremonie aus jener Zeit stammt, während manche Ausschmückungen der Feierlichkeit, wie z. B. dass der Graf von Görz als Pfalzgraf der Provinz bei selber erschien, und die letzte vom Bauer gestellte Frage beantwortete, erst in späterer Zeit sich zu selber gesellte.

Das Recht, bei der Ceremonie auf dem Fürstensteine in Karnburg zu sitzen, und den Landesfürsten einzusetzen, hatte, wie erwähnt, ein freigelassener Bauer, welcher dasselbe durch Abstammung ererbt hatte. Es gebührte dem Stamme der Herzogbauern im Orte Blasendorf oder Glasendorf [2]), welche auch Edelbauern, Edlinger oder auch geradezu Herzoge genannt wurden, und zwar stets dem Ältesten dieses Geschlechtes.

Wodurch dieses Geschlecht zum Rechte der Einsetzung des Landesfürsten kam, ist unbekannt. Urkundlich nachweisbar ist, dass dem Gregor Schatter, dem Edlinger, vom Erzherzoge Ernst dem Eisernen am 28. März 1414 für sich und seine Erben die volle Steuerfreiheit für seine zwei Huben in Pokersdorf und Blasendorf ertheilt wurde [3]). Spätere Regenten bestätigten bei Gelegenheit der Huldigung dieser Familie ihre Freibriefe, so Kaiser Friedrich IV. den 19. October 1457, Erzherzog Ferdinand (als Kaiser Ferdinand II.) ddo. Gratz 7. Juni 1597. Kaiser Leopold I. liess während seines Aufenthaltes in Klagenfurt im J. 1660 den Herzogbauer vor sich kommen, bestätigte ihm seine Freibriefe und zog ihn zur Mittagstafel. Kaiser Karl VI. bestätigte zu Laxenburg den 14. Mai 1729 dem Thomas Herzog seine Rechte, und ertheilte ihm das Befugniss, jährlich 3 bis 4 Fass wälschen Weines mauthfrei nach Kärnthen zu führen. Maria Theresia bestätigte dem Johann Herzog,

[1]) „Das Christenthum im mittleren Noricum." Von Amb. Eichhorn, Carinthia, Jahrg. 1814, Nr. 19.

[2]) Siehe oben Note 2 auf Seite 275 zweite Sp.

[1]) Die älteste Quelle über die Christianisirung der Carantaner und Ingo's Mahl ist der Anonymus de conversione Carantanorum in der „Juvaria." Diplomatischer Anhang Nr. IV.

[2]) Ungefähr eine halbe Meile nordöstlich von Klagenfurt.

[3]) Lands Handvest von Kärndten, S. 12.

sogenannten „Bauer am Zollfeld in Kärnthen" ddo. Wien den 29. August 1744 die Urkunde ihres kaiserlichen Vaters Karls VI.; Kaiser Franz II. bestätigte ddo. Wien den 23. December 1801 dem Johann Edlinger die von den kaiserlichen Vorfahren ertheilte Steuerbefreiung der Hube zu Blasendorf, so lange dieselbe von ihm selbst besessen würde, nicht minder die vom Kaiser Karl VI. seinem Grossvater Thomas ertheilte Mauthbefreiung von drei bis vier Fässern wälschen Weines und Gestattung des freien Ausschankes nur mit dem Beding, dass die Eimerzahl der jährlichen Einfuhr nicht 120 übersteigen dürfe und diese Einfuhrbegünstigung mit ihm Johann Edlinger erlösche. Die letzte diesfällige Urkunde ist die allerhöchste Entschliessung ddo. 15. Hornung 1823, womit Kaiser Franz I. dem Joseph Edlinger die Mauthfreiheit auf 120 Eimer wälschen Weines zum Verkaufe und Ausschanke erneuerte. Der letzte männliche Sprosse aus diesem Geschlechte war eben dieser Joseph Edlinger, welcher am 5. Juni 1823 starb. Seine Herzoghube musste er schon zu Anfang dieses Jahrhunderts verpfänden, in Folge dessen sie an Dr. Adam Rabitsch kam [1]). Nach ihm kam sie an seinen Sohn Joseph Anton Rabitsch, und nach diesem im Jahre 1858 an den gegenwärtigen Besitzer Michael Werkl.

Anlangend den eigenthümlichen Anzug des Landesfürsten bei der Einsetzungsfeierlichkeit, stimmen alle Schriftsteller darin überein, dass er bei selber in ganz einfacher bäuerlicher Kleidung erschienen sei. Der Schwabenspiegel [2]) fügt jedoch, die Kleidung näher bezeichnend, hinzu, „dass ihm ein rother Gürtel umgegeben wurde, woran sich eine grosse Rauchtasche befand, wie dies einem Jägermeister wohl zukomme. Auch sei ihm ein mit rothen Riemen eingefasstes Jagdhorn gegeben worden". Eben so erklärt Abt Johann von Viktring die einfache Kleidung damit, „dass selbe das Amt des Herzogs anzeige. Er sei nämlich Jägermeister des Reiches, als welcher er, weil er der Berge, Wälder und Triften beschwerliche Pfade durchziehe, eines solchen Anzuges und Stockes bedürfe. Überdies habe er die Pflicht, des Kaisers Jagdhunde zu nähren und dem Kaiser bei dieser Unterhaltung zur Hand zu sein". Die Jagd war, wie bekannt, schon in den ältesten Zeiten in den Ländern, zu denen Kärnthen gehörte, eine der beliebtesten und edelsten Beschäftigungen, und bereits unter den Karolingern war das Amt eines Hof- oder Reichsjägermeisters eines der geachtetsten. Wie Abt Johann von Viktring und der Schwabenspiegel, so bezeichnet auch Aeneas Silvius die Herzoge von Kärnthen als Reichsjägermeister, es ist daher alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass diese Reichswürde die Herzoge von Kärnthen bekleidet haben. Nachdem Kärnthen mit den österreichischen Fürstenthümern vereinigt worden war, legte sich zuerst Herzog Rudolph IV. (Sohn Albrechts II. des Lahmen oder Weisen) den Titel eines Oberstjägermeisters des heil. römischen Reiches bei, welche Würde, wie gesagt, wahrscheinlich auf seinem Herzogthume Kärnthen haftete. Später bediente sich auch Kaiser Maximilian I. dieses Titels [1]).

Somit wäre durch die von den Herzogen von Kärnthen bekleidete Würde eines Reichsjägermeisters der Anzug eines Jägers, in welchem die Herzoge bei der Einsetzung erschienen, erklärt.

Was die Fragen betrifft, welche der auf dem Steine sitzende Bauer an den Herzog richtete, so ist die Frage, „ob er ein gerechter Richter sei", insbesondere in dem Umstande gegründet, dass die Ausübung des Richteramtes zu jener Zeit vielfach durch den Landesfürsten selbst geschah, und eine der vorzüglichsten Obliegenheiten desselben war.

Die Frage, „ob er ein Freigeborner sei", entsprang aus den damaligen persönlichen Verhältnissen.

Die Frage endlich, „ob er Freund und Vertheidiger des wahren Glaubens sei", hatte zur Zeit des Ursprunges dieser Feierlichkeit, nämlich zur Zeit der Christianisirung Kärnthens eine hohe Bedeutung, und man kann umgekehrt gerade aus dieser Frage auf die Zeit des Entstehens dieser Inauguration schliessen, das ist nämlich, wie früher dargethan, die Zeit der slavischen Fürsten, unter denen die umfassende und andauernde Bekehrung der Kärnthner zum Christenthume begonnen hatte.

Die zur Seite des Landesfürsten geführten zwei Thiere, nämlich ein gefleckter Stier und ein gefleckter Pferd, hatten nach Jakob Unrest und Hieronymus Megiser die Bedeutung, dass der Herzog dem auf dem Steine sitzenden Bauer habe geloben müssen, „er wolle Gerechtigkeit üben, und der Gerechtigkeit wegen so arm werden, dass er sich mit solchen Vieh wie der Stier und das Feldpferd nähren müsse". Wahrscheinlicher ist jedoch die Deutung, welche Abt Johann von Viktring diesen Thieren gibt, „dass nämlich die in ihren Sitten verschiedenen Bewohner des Landes mit denselben die mühsam zu bearbeitende, dann aber auch fruchtbare Erde bebauen", dass somit durch dieselben auf des Volkes Haupterwerb, den Landbau hingewiesen werde.

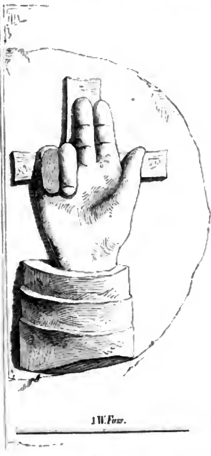
Was den leichten Backenstreich anbelangt, den der Bauer, als er sich vom Steinsitze entfernte, dem Herzoge gab, so hatte diese Berührung bei den Slaven bisweilen die Bedeutung einer Angelobung oder Bestätigung, welchen Sinn selbe auch hierbei gehabt haben mag. Auf die von dem Herzoge, nachdem er den Fürstenstein bestiegen

[1]) „Der Herzogbauer und seine Zeit." Von Heinr. Hermann. Carinthia, Jahrg. 1823, Nr. 25, 26, 27.

[2]) Siehe oben Note 2 auf Seite 275 zweite Sp.

[1]) Ausführlich wird dieser Gegenstand erörtert: „Zweite Abtheilung aus dem österreichischen Staatsrechte" von Franz X. Schrötter. Wien 1762. IV. Abschnitt, S. 185—215.

hatte, geleistete Angelobung, nach Pflicht und Recht Allen ein gerechter Richter zu sein, und von des Glaubens Wege nicht abzuweichen — weiset ein Bruchstück eines Steindenkmales hin, welches an der Westseite des Thurmes der Karnberger Kirche eingemauert ist. Dieses Bruchstück (Fig. 2) stellt in Relief eine zum Schwure gebildete rechte



(Fig. 2.)

Hand dar, welche auf einem Kreuze (vielleicht dem in Form eines Kreuzes gebildeten Griffe des herzoglichen Schwertes) ruht, und scheint das Symbol dieses Gelöbnisses des Landesfürsten zu sein [1]).

Dass endlich der Fürst aus dem Bauernhute einen Trunk frischen Wassers gethan habe, soll nach Abt Johann von Viktring eine Ermahnung an das Volk sein, dass es nicht nach Wein, welcher Trunkenheit erzeuge, verlange, sondern mit dem, was die Heimath hervorbringe, zum Lebensunterhalte sich zufrieden stelle.

[1]) Das hier in Frage stehende Denkmal dürfte wahrscheinlicher der Überrest einer Tympanon-Darstellung von dem Portale einer alten Kirche sein und die segnende Hand Gott-Vater vorstellen. Es ist dies ein häufig vorkommendes Motiv der christlichen Kunst des frühern Mittelalters. Vergl. Didron. Histoire de Dieu. Paris 1843, p. 210, auch Crosnier Iconographie chretiénne. Paris 1748, p. 44 und Kreuser, Christlicher Kirchenbau. Regensburg 1862. II. Bd.

D. Red.

Somit war in Karnburg die Inaugurations-Feierlichkeit zu Ende und nun begab sich von hier aus der Herzog mit ganzem Gefolge zur Kirche von Maria-Saal (*ecclesia soliensis*, auch Marienkirche bei Karnburg *ad carantanum*, bei der Pfalz genannt), wo vom Bischofe oder einem Prälaten die Messe gelesen, und der Herzog, der noch immer die einfache Kleidung, welche er bei der Einsetzung trug, behielt, gesegnet wurde. Nach vollendetem Gottesdienste erst legte er diese Kleider ab und ging mit fürstlichem Gewande angethan zum Mahle.

Nach aufgehobener Mahlzeit begab sich Alles auf das nahe gelegene Saalfeld, wo noch jetzt der sogenannte Herzogsstuhl steht. Dieser Stuhl, welcher weiter unten näher besprochen werden wird, hat zwei, durch eine Rücklehne getrennte Sitze, nämlich einen, welcher gegen



(Fig. 3.)

Osten (Fig. 3) und einen, welcher gegen Westen (Fig. 4) gekehrt ist. Der Herzog nahm nun auf dem gegen Sonnenaufgang gekehrten Sitze Platz, sprach hier Allen, die es verlangten, Recht, und vertheilte die Lehen. Auf dem gegen Westen gekehrten Sitze des Herzogsstuhles liess sich der Graf von Görz nieder und vertheilte da die ihm in Kärnthen zustehenden Lehen, womit die Feierlichkeit beendet war. In späterer Zeit, als sich die Landesfürsten der Einsetzungsceremonie in Karnburg entzogen, empfingen dieselben auf diesem Herzogsstuhle sitzend die Huldigung der kärnthnerischen Landstände, und leisteten ihnen dagegen das Versprechen und den Eid, die Rechte und Freiheiten des Landes aufrecht zu erhalten. So lange jedoch die Inauguration in Karnburg erfolgte, fand am Herzogsstuhle am Saalfelde keine Eidesleistung statt [1]).

Während der Herzog auf dem Stuhle am Saalfelde sass, Recht sprach und die Lehen vertheilte, sollen, wie

[1]) Keiner der älteren Schriftsteller macht von einer Angelobung und Eidesleistung am Herzogsstuhle eine Erwähnung und erst H. Megiser führt selbe an.

einige Schriftsteller, namentlich die beiden kärnthnerischen Chronisten Jak. Unrest und Hier. Megiser angehen, einige



(Fig. 4.)

einheimische Familien gewisse eigenthümliche Rechte gehabt haben. So hätten die Gradeneker [1]) das Recht gehabt, so lange der Herzog auf dem Stuhle sass, wo immer im Lande Heu zu mähen und für sich zu behalten. Die Portendorfer [2]) und nach ihrem Absterben die Mordaxe seien berechtigt gewesen, während dieser Zeit was immer für Gut, dessen Eigenthümer sich mit ihnen nicht abfinden wollte, abzubrennen. Endlich hätten die von Rauber, so lange der Herzog belehnte und Recht sprach, die Befugniss beliebig im Lande zu plündern gehabt [3]). Urkundlich finden wir hierüber, dass Herzog Ernst der Eiserne, dem Martin Mordax auf seine Bitte, das Brennamt, welches seine Gattin Katharina, eine Portendorferin, von ihren Eltern ererbt, und er indessen in ihrem Namen verwaltet hatte, seiner Person und seinen Nachkommen zu ertheilen, ihm am 27. März 1414 darüber zu St. Ulrich die bejahende Urkunde ausfertigte. Bei gleicher Gelegenheit der Huldigung belehnte Kaiser Friedrich IV. im Jahre 1444 den Kaspar Mordax mit dem Brennamte [4]). Diese Rechte sollten wahrscheinlich dem Volke die Schrecken der herren- und rechtlosen Zeit und damit das Bedürfniss zeigen, selben durch schleunige Einsetzung des Landesfürsten ein Ende zu machen.

Was nun das alte Denkmal des Herzogsstuhles selbst anbelangt, so stellen denselben die oben angeführten Abbildungen dar. Die Abbildung Fig. 3 gibt dessen südöstliche, die Abbildung Fig. 4 dessen nordwestliche Ansicht. Wie schon erwähnt, besteht er aus zwei Sitzen, welche durch eine Rücklehne getrennt sind. Diese Rücklehne, bestehend aus einem Stücke, hat eine Höhe von 6 Fuss und eine Breite von 4 Zoll. Wie die Abbildungen zeigen, so sind die Steine dieses Stuhles ungleichartig, ganz roh geformt und zu zwei Sitzen zusammengestellt. Aus diesem Umstande nun, dass Steine, welche zu einander nicht passen, zum Aufbaue verwendet und aus selben nothdürftig zwei Sitze gebildet wurden, geht deutlich hervor, dass die Bestandtheile des Herzogsstuhles nicht eigens für denselben angefertigt, sondern dass Steine, welche man gerade vorfand, dazu benützt wurden. Nach aller Wahrscheinlichkeit wurden diese Steine aus den Ruinen der nur ein paar hundert Schritte entfernten Römerstadt Viruum gewonnen, und ging man entsprechend der rauben Zeit des Aufbaues dieses Stuhles sowohl bei der Auswahl als Zusammenstellung derselben ohne Sorgfalt und ohne Kunstsinn zu Werke. Wann dieser Aufbau geschah, lässt sich nicht bestimmen, wahrscheinlich fällt er in dieselbe oder eine nicht viel spätere Zeit, in welcher die Inaugurations-Ceremonie entstand, somit, wie oben erörtert, in das Ende des VII. oder das VIII. Jahrhundert. Im Jahre 1834 wurde der Herzogsstuhl zum Schutze gegen Beschädigungen mit einem Eisengitter eingefriedet, welches jedoch, wie später näher bezeichnet werden wird, ihn vor Verstümmlung zu bewahren nicht vermochte.

Dieser Stuhl bewahrt zwei Inschriften. Die eine läuft horizontal auf der östlichen Seite der Rücklehne (Fig. 3). Hier. Megiser führt auf der in seiner Chronik enthaltenen Abbildung diese Inschrift ganz deutlich mit RVDOLPHVS DVX an, während W. Lazius, welcher der erste Schriftsteller ist, der einer Inschrift am Herzogsstuhle erwähnt, anführt dass er an diesem Stuhle eine deutlich auf den Herzog Domitian hinweisende Inschrift gefunden habe. Die Angabe des W. Lazius erscheint jedoch desshalb als bedenklich, weil er an einer Stelle seiner Werke [1]) sagt, dass er auf dem Stuhle die Buchstaben DVX DOMITI gesehen habe, während er an einer andern Stelle [2]) anführt, dass er an einem von diesem Stuhle durch das Alter abgebrochenen Steine die Worte DN DVX DOMIT gefunden habe. Diese beiden Angaben nun weichen nicht unbedeutend von einander ab, und man findet ferner an dem Herzogsstuhle

[1]) Von deren Stammburg noch die Ruinen im Dorfe Gradeneck im Glanathale stehen.

[2]) Das Schloss und Gut Portendorf liegt beiläufig eine Meile nordöstlich von Klagenfurt, und waren auf selben nach den Portendorfern die Mordaxe ansässig.

[3]) Abt Johann von Viktring führt diesfalls nur an:

Dass das Amt des Brenners (incendiarius), welcher zu dieser Zeit einige Holzhaufen zum Zeichen der Huldigung gegen den Fürsten anzündete, nicht aus altem Rechte, sondern durch Gewohnheit entstanden sei.

[4]) De gentium aliquot migrationibus libri XII, lib. VI, pag. 202.

[1]) Handbuch der Geschichte des Herzogthums Kärnthen. Von Heinr. Hermann. I. Periode, S. 308.

[2]) Rei publicae romanae commentariorum libri XII, pag. 1037.

nirgends eine Stelle, welche den Abbruch eines Steines, der diese Inschrift enthalten haben könnte, erkennen liesse. Wäre die eine oder die andere Leseart des W. Lazius richtig, so würde mit dieser Inschrift darauf hingewiesen sein, dass Domitian Herzog in Kärnthen war, was wohl vermuthet wird, bisher aber noch nicht nachgewiesen worden ist.

Wäre Hier. Megiser's Leseart die richtige, so bliebe es doch noch immer unbekannt, welcher Herzog Rudolph gemeint sei, da wir bisher urkundlich keinen Herzog Rudolph kennen, welcher die Huldigung am Herzogsstuhle empfing. Es könnte allenfalls Rudolph IV. „der Stifter" sein, von dem es jedoch, wie gesagt, gleichfalls nicht nachgewiesen ist, ob er sich am Herzogsstuhle huldigen liess. Die beiden Lesearten des W. Lazius und H. Megiser divergiren jedenfalls bedeutend von einander, und nach einer im Jahre 1818 von Dr. Kumpf erschienenen Beschreibung der Inschriften am Herzogsstuhle [1]) waren um diese Zeit von der fraglichen Inschrift dreizehn Schriftzeichen kenntlich, darunter aber nur sechs Buchstaben, nämlich V·E·T·D·V·X deutlich, welche sich als Römer-Buchstaben zeigten. Nach Dr. Kumpf's mit aller Bestimmtheit ausgesprochenen Behauptung stimmte aber die Inschrift mit keiner der angeführten Lesearten des W. Lazius und H. Megiser überein, und war ihr Sinn nicht mehr zu entziffern. Gegenwärtig ist diese Inschrift noch unleserlicher, man kann also nicht einmal mehr eine Vermuthung aussprechen, wie selbe einstens gelautet haben mag.

Die zweite Inschrift befindet sich auf der nördlichen und westlichen Seite des Steines, welcher die nordwestliche Ecke des Stuhles bildet (Fig. 4). Sie besteht aus schön geformten Römer-Buchstaben in zwei senkrechten, wider einander gekehrten Zeilen. Die eine Zeile auf der nördlichen Seite ist zur Erde gekehrt und enthält in ihrer gegenwärtigen Gestalt folgende Buchstaben: MASVETI VERI. Die andere Zeile auf der westlichen Seite des Steines ist der ersteren entgegen laufend, gegen den Himmel gekehrt und hat folgende grössere Buchstaben: VERI.

Nach der Meinung des Pfarrers Urban Jarnik [2]) ist diese Inschrift slavischen Ursprunges. Das auf der westlichen Seite befindliche VERI deutet er mit: „dem Glauben" und sei demnach dieses Denkmal zur Verewigung des Sieges des Christenthumes über das Heidenthum errichtet und „dem Glauben" gewidmet worden. Die an der nördlichen Seite befindliche Zeile bringt er in folgender Gestalt: MA·SVETI·VERI und deutet selbe: „er hat den heiligen Glauben", welcher Satz auch fragend genommen werden könnte. Vermöge dieser Inschrift hätten daher nur christliche Fürsten auf dem Herzogsstuhle sitzen können. — Gegen diese Meinung lässt sich jedoch Mancherlei einwenden.

Erstens ist es nicht bekannt, dass die Slaven es vorgezogen hätten, Inschriften anstatt in horizontaler, in verticaler Richtung anzubringen; es ist also nicht erklärlich, dass Jemand, der eine Inschrift in schön geformten Buchstaben zu meisseln im Stande war, zu selber eine solche Richtung der Worte, dazu noch eine so unpassende, sonderbare Stelle gewählt haben soll, nämlich an zwei Seiten eines Ecksteines in wider einander gekehrten Zeilen — während doch auf dem Stuhle, namentlich der grossen flachen Rücklehne Raum genug ist, um selbe an passender Stelle horizontal anbringen zu können. Ferner gleichen die Buchstaben dieser Inschrift vollkommen jenen anderer römischen Steinschriften aus dem daneben gelegenen Virunum. Auch stimmen die Angaben über diese Inschrift nicht ganz überein, denn während Urban Jarnik drei von einander getrennte Worte mit Zwischenräumen und Punkte angibt, führt der um zwei Jahrhunderte frühere Chronist Hieron. Megiser diese Zeile ohne Unterbrechung und Abtheilung derselben in Worte an [1]). Weiter klinget: MASVETIVERI ganz römisch, und es fehlt zu einer römischen Inschrift nur die Ergänzung. Dass diese aber fehlt, kann wohl nicht beirren, da ja eben der Stuhl nach aller Wahrscheinlichkeit aus einzelnen Römersteinen, welche gerade zum Aufbaue taugten, zusammengesetzt wurde, bei deren Auswahl nicht einmal eine gleichartige Form berücksichtiget wurde, noch weniger aber auf eine Inschrift, welche sich auf einem oder dem andern Steinstücke befand, Bedacht genommen, und der Stein, oder der Theil eines Steines, welcher die Ergänzung der Inschrift enthielt, zum Aufbau nicht verwendet worden sein wird. Endlich ist nicht einzusehen, warum diese Worte auf dem Herzogsstuhl geschrieben worden sein sollen, da ja die Frage, ob der Landesfürst den wahren Glauben hat, eine derjenigen war, welche bei der Einsetzung in Karnburg von dem auf dem Fürstensteine sitzenden Bauer gestellt und von den Begleitern des Herzogs beantwortet wurde, während auf dem Herzogsstuhle der eingesetzte Landesfürst nur mehr Recht sprach und die Lehen vertheilte.

Diese angeführten Umstände machen Urb. Jarnik's Behauptung jedenfalls zweifelhaft, und deuten mit mehr Wahrscheinlichkeit darauf hin, dass die besprochenen zwei Zeilen Theile einer römischen Inschrift seien. In neuester Zeit ist an dieser Inschrift eine Verstümmlung geschehen. Die Buchstaben der an der nördlichen Seite befindlichen Zeile: MASVETIVERI waren nämlich schon vor mehreren Jahren stark verwittert. Vor kaum Jahr und Tag nun hat eine frevelnde Hand an die Stelle dieser schon schwer

[1]) Carinthia, Jahrg. 1818, Nr. 3.

[2]) „Erklärung der slavischen Inschrift auf dem „kärnthnerischen Herzogsstuhle." Von Urban Jarnik. Carinthia, Jahrg. 1818, Nr. 4.

[1]) Nach H. Megiser lautet diese Inschrift . . . . MASVETIVER | ERI

Es fehlte somit bei MASVETIVER der letzte Buchstabe I und bei ERI der erste Buchstabe V. Dies klärte sich jedoch damit auf, dass diese beiden Buchstaben als dem Boden zunächst befindlich mit Erde bedeckt waren, und nach Hinwegräumung der obersten Erdschichte wieder frei gelegt wurden. (Carinthia, Jahrgang 1818, Nr. 3.)

leserlichen Buchstaben die Inschrift: MASVETI VERI scharf eingemeisselt, dadurch dieser Zeile die ursprüngliche Gestalt genommen, und jede weitere unparteiische Forschung unmöglich gemacht[1]).

Es erübriget nun nur noch die Erörterung, welche Landesfürsten sich der Einsetzung am Fürstensteine in Karnburg und welche in späterer Zeit sich der Huldigung am Herzogsstuhle am Zollfelde unterzogen haben. Der erste Fürst, dessen in dieser Hinsicht urkundlich Erwähnung geschieht, ist der Herzog Bernhard von Spanheim, welcher vom Jahre 1202 bis 1256 regierte; und zwar gebraucht Abt Johann von Viktring, indem er von dem Regierungsantritte desselben spricht[2]) die Worte: *eum in principem sollempniter sustulerunt.* — Die nähere Beschreibung der Inaugurations-Feierlichkeit gibt Abt Johann von Viktring freilich erst bei Erzählung der Einsetzung des Herzogs Meinhard von Tirol, welche am 1. September 1286 erfolgte, allein der Ausdruck: *sollempniter sustulerunt* — weiset auf die feierliche Erhebung und Einsetzung auf dem Fürstensteine hin.

König Ottokar von Böhmen, auf den Kärnthen nach Aussterben der Herzoge aus dem Hause Spanheim fiel, unterzog sich der Inauguration auf die herkömmliche Weise[3]).

Meinhard von Tirol, den Kaiser Rudolph mit Kärnthen belehnte, wurde, wie erwähnt, am 1. September 1286 feierlich am Fürstensteine zum Herzoge eingesetzt.

Otto der Freudige, der erste Herzog von Kärnthen aus dem habsburgischen Regentenhause, liess sich am 2. Juli 1335 nach alter Gepflogenheit am Fürstensteine einsetzen und huldigen[4]). Auch Herzog Albrecht II. (der Lahme, auch der Weise genannt) empfing im Jahre 1342 die Huldigung auf die alterthümliche Art[5]).

Ob Rudolph IV. (der Stifter) sich in Kärnthen huldigen liess, ist zweifelhaft[6]).

Herzog Wilhelm (Sohn Leopolds des Biederben) empfing am 13. November 1396 die Huldigung in St. Veit, wobei er den Revers ausstellte, dass die Unterlassung seines Sitzens auf dem Stuhle in Zoll den Rittern und Landleuten zu keinem Nachtheile an ihren Rechten gereichen soll[7]).

[1]) Da dieser Stein, wie gesagt, gegenwärtig nicht mehr an der Stelle, wo er in der Vorzeit stand, sich befindet, und allen nachtheiligen Einflüssen, durch die er leider schon sehr gelitten hat, ausgesetzt ist, so hat der kärnthnerische Geschicht-Verein, um dieses Denkmal vor weiteren Beschädigungen zu bewahren, sich schon seit längerer Zeit bemüht, dasselbe an sich zu bringen, um es in sein Museum überführen lassen zu können. In neuester Zeit ist ihm dies endlich gelungen, und es wird nun ehestens der Fürstenstein nach Klagenfurt gebracht und im Museum des kärnthnerischen Geschicht-Vereines aufgestellt werden.

[2]) In der oben, Note 6, citirten Ausgabe von Joh. F. Boehmer I. Band, Seite 290.

[3]) Jak. Unrest in der oben, Note 8, erwähnten Ausgabe Seite 484. Hier. Megiser in der oben, Note 4, „ „ „ 479.

[4]) Handbuch von Heinr. Hermann, I. Periode, Seite 21.

[5]) „ „ „ „ „ „ „ 25.

[6]) „ „ „ „ „ „ „ 42.

[7]) „ „ „ „ „ „ „ 103.

Herzog Ernst der Eiserne erneuerte den früheren Gebrauch in seiner ganzen Form, indem er sich am 18. März 1414 am Fürstensteine in Karnburg einsetzen liess, und sodann am Herzogsstuhle am Zollfelde die Lehen vertheilte. Es war dies der letzte Inaugurationsact, den ein Landesfürst in Kärnthen in der alten ehrwürdigen Form bestand[1]).

Friedrich IV. entzog sich der alterthümlichen Huldigungsfeierlichkeit, weil er sie nicht verträglich mit seiner königlichen Würde hielt, und empfing die Huldigung in St. Veit. Er sprach an, dass ihm das Sitzen am Herzogsstuhle, so wie die Eidesablegung erlassen, und sich damit begnügt werden wolle, dass die Lehen in S. Veit vertheilt und sein königl. Wort an die Stelle jenes Eides gesetzt würde.

Die Landstände entsprachen diesem Verlangen gegen Ausstellung einer sogenannten Schadlosverschreibung ddo. 29. December 1443, in welcher die Aufrechthaltung ihrer alten Rechte und Freiheiten zugesichert wird[2]).

Kaiser Maximilian I. sprach wiederholt das Vorhaben aus, sich auf die alte herkömmliche Weise als Herzog von Kärnthen einsetzen und huldigen zu lassen, es wurde jedoch diese Feierlichkeit wegen seiner vielen Regierungsgeschäfte immer verschoben, und unterblieb zuletzt ganz[3]).

Kaiser Karl V. und dessen Bruder Erzherzog Ferdinand empfingen durch Bevollmächtigte die Huldigung, welche im Jahre 1520 in Klagenfurt erfolgte. Wegen Unterlassung der herkömmlichen alten Huldigungs-Ceremonie und Ablegung des Eides durch Commissarien wurde eine Schadlosverschreibung ausgestellt, und die Aufrechthaltung der alten Rechte und Freiheiten des Landes zugesagt[4]).

Erzherzog Karl liess sich am 17. April 1563 auf dem Herzogsstuhle sitzend von den Landständen huldigen, und leistete dagegen das Versprechen und den Eid, dem Lande seine Rechte zu wahren, so wie er eine Schadlosverschreibung ob der erlassenen Ceremonien und die Bestätigung der ständischen Privilegien ausstellte[5]).

Auf gleiche Weise empfing Erzherzog, später Kaiser Ferdinand II. am 28. Jänner 1596 die Huldigung[6]). Es war dies die letzte Huldigung, bei welcher ein Landesfürst auf dem Herzogstuhle sass. Kaiser Ferdinand III. liess selbe im Jahre 1631 noch am Herzogstuhle aber nur durch seinen Bevollmächtigten den Fürsten Johann Ulrich von Eggenberg vernehmen[7]).

[1]) Handbuch von Heinr. Hermann, I. Periode, Seite 119.

[2]) Landshandvest von Kärndten Seite 18 und Handbuch von Heinr. Hermann, I. Periode, Seite 147 und 148.

[3]) Landshandvest von Kärndten Seite 48 bis 49 und Handbuch von Heinr. Hermann, I. Periode, Seite 235 und 236.

[4]) Landshandvest von Kärndten Seite 145 bis 163, Handbuch von Heinr. Hermann, II. Periode, Seite 3

[5]) Landshandvest von Kärndten Seite 254 bis 261. Handbuch von Heinr. Hermann, II. Periode, Seite 57 bis 58.

[6]) Landshandvest von Kärndten Seite 284 bis 291, Handbuch von Heinr. Hermann, II. Periode, Seite 115.

[7]) Handbuch von Heinr. Hermann, II. Periode, Seite 159.

Eben so liess sich Ferdinand IV. bei der im Jahre 1651 am Zollfelde stattfindenden Huldigung durch Maximilian Fürsten und Ludwig Grafen von Dietrichstein vertreten [1]).

Die folgenden Regenten Kaiser Leopold I. und Kaiser Karl VI. empfingen die Huldigung nur mehr im Landhause in Klagenfurt. Die Huldigung des Kaisers Karl VI. im Jahre 1728 [1]), war die letzte im Lande selbst vollzogene; von nun an brachten die Landstände ihre Huldigung dem Landesfürsten stets in der Kaiserburg in Wien dar.

Notizen.

* Im Monate August hat das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg sein zehnjähriges Stiftungsfest bei Gelegenheit der Jahresconferenz seiner Gelehrtenausschüsse und Pfleger (17 bis 20. August) gefeiert. Nach der Tagesordnung fanden nur zwei Hauptsitzungen der vereinigten Ausschüsse statt, an welchen alle mit Ehrenkarten versehene Freunde der Anstalt (diese Karten erhalten alle Diejenigen, welche einen bestimmten Jahresbeitrag von mehreren Gulden beisteuern), so wie Fremde theilnehmen konnten. Sonntag früh 11 Uhr war Eröffnungsfeier in der Kunsthalle des Museums mit Festrede und musikalischer Aufführung, alle Abende vom Samstag an fanden Abendunterhaltungen in der Karthause bei beleuchteten Kreuzgängen und Gärten statt; die übrige Zeit wurde durch die Specialsitzungen der einzelnen Ausschüsse, die Besichtigungen der Sammlungen und Repertorien im Ganzen und Einzelnen, die Arbeiten der Referenten und Sitzungen des Verwaltungsausschusses ausgefüllt.

Aus der neuesten Chronik des Museums — pro Juli — heben wir heraus, dass auch das deutsche Schützenfest zu Frankfurt von der Anstalt mit zwei Abgeordneten zur Berichterstattung und Sammlung der bezüglichen Festliteratur für das Archiv des Museums beschickt worden ist, eben so wie es gelegentlich des grossen Nürnberger Sängerfestes geschehen war.

Das Fenster mit Glasmalerei, das der König von Preussen stiften will, war während des Stiftungsfestes des „Germanischen Museums" wenigstens im Carton ausgestellt, der Entwurf misst 40 Fuss in der Höhe. Er stellt die in Gegenwart König Wenzels und des Burggrafen Friedrich V. von Nürnberg i. J. 1381 erfolgte Grundsteinlegung zur Karthause dar. Die Bilder werden zu Berlin ausgeführt werden.

Der Hof der Karthause zeigte während des Stiftungsfestes ein zierliches gusseisernes Thor, welches vor wenigen Wochen erst angelangt war, eine Stiftung des patriotischen Eisengiessereibesitzers Anspach, Fördrerreutter und Comp. zu Martinlamitz.

Während des letzten Monats waren für die Sammlungen, die Kunsthalle, das Archiv und die Bibliothek viele neue Beiträge, u. a. ein Paar Gypsabgüsse der Kolossalbüsten des Wilibald Imhof, Enkels W. Pirkheimers, und der Gemahlin desselben, Anna (der Eine war Kunstfreund und Sammler, die Andere zerstreute das Gesammelte wieder), von der Cameraldirection der königlichen Museen zu Berlin ein bronzener Dolch, der in der Gegend von Bonn gefunden wurde, ein Würzburger Wappenkalender vom Anfange des XVI. Jahrhunderts mit einem in Noten gesetzten Hymnus auf den heil. Kilian u. s. w. eingelangt. Die Bibliothek wuchs um über hundert Nummern, nämlich bis zu Nr. 12.352, das Archiv um 17 Nummern (bis Nr. 2419), die Kunstsammlung um 29 Nummern (bis Nr. 4071). Der Begründer des germanischen Museums Freiherr v. Aufsess ist übrigens bei diesem Anlasse von der Leitung zurückgetreten, und die Versammlung hat denselben zum Ehrenvorstande des Museums ernannt.

* Das preussische Ministerium für geistliche Angelegenheiten hat ein Regulativ für den evangelischen Kirchenbau entworfen, in welcher der Wesentheit nach die Principien des mittelalterlichen Kirchenbaues aufgenommen sind. Nach dem Inhalte der uns vorliegenden Verordnung soll jede Kirche nach alter Sitte orientirt sein. Als Grundform wird die Kreuzesform aufgestellt, die äussere Höhe bei einschiffigen Kirchen auf drei Viertel der Breite und im Osten eine Ausladung für den Altarraum festgestellt. In Hinsicht des Baustyles wird nebst der altchristlichen Basilica und der romanischen Bauweise vorzugsweise der gothische Styl empfohlen und besonders darauf Gewicht gelegt, dass brauchbare Reste älterer Kirchengebäude sorgfältig erhalten werden. Für die Thurmanlage wird die westliche Schmalseite bestimmt. Der Altarraum ist um mehrere Stufen über den Boden des Kirchenschiffes zu erhöhen, der Taufstein in die Vorhalle, die Kanzel an einem Pfeiler des Triumphbogens, die Orgel auf die westliche Empore, der Beichtstuhl in den Chor und die Sacristei neben den Chor zu verlegen.

* Der Mainzer Dombauverein beschäftigt sich mit dem Projecte: zur Sicherung des Domes unter der Ostkuppel einen Hauptpfeiler herauszunehmen. In neuester Zeit ist die Idee aufgetaucht, jene Seile der Ostkuppel, welche von dem zwischen Chor und Schiff eingebauten Pfeiler gestützt ist, über der Höhe der Schiffgewölbe in eine gewaltige Eisenconstruction derart einzuspannen, dass eine Senkung dieses Theiles bei Veränderungen des untergestellten Pfeilers verhindert wird. Mit diesem Sprengwerk soll der neu einzuziehende Bogen unter dem Triumphbogen durch eiserne Anker in Verbindung gesetzt werden. Auf diese Art glaubt man den Gefahren des Druckes begegnen zu können. Die Idee zu dieser Construction geht von den Erbauern der Riesenbrücke der Firma Krana-Klell aus.

* In Courtray (in den Niederlanden) ist am 8. August die schöne Hallenkirche vom heil. Martin (erbaut 1390—1439) ein Raub der Flammen geworden, so dass gegenwärtig nur eine Ruine übrig geblieben ist, welche so gefahrvoll drohend ist, dass der Abbruch derselben bevorsteht.

* Der Conservator der Kunstdenkmale in Preussen Herr von Quast hat in Bridge bei Pyrmont in der dortigen, angeblich von Karl dem Grossen erbauten, jedoch nach Kugler aus der romanischen Epoche stammenden Kirche Fresken entdeckt. Es wurden nämlich acht Figuren eines Bildes vollständig frei, welches Christus auf einem Throne umgeben von Aposteln und Engeln darstellt.

* Das Museum in Brüssel hat eine Reihe von Gemälden der altitalienischen Schule in Italien angekauft; eine Madonna mit dem Jesukinde und dem Johannes, angeblich von Perugino, zwei Genrebilder von Carlo Crivelli, eine Madonna mit dem Kinde und dem Franciscus von Assisi, dann ein Christus im Grabe von Guido, zwei Bilder von Manfredi v. Searcellino, ein Bildniss von Raphael Mengs.

* Aus Antwerpen wird gemeldet, dass man dort in der Kirche die ursprüngliche Krypta, in der die heil. Walburgius lehrte, mithin einen Bau aus dem VII. Jahrhundert entdeckte.

[1]) Handbuch von Heinr. Hermann, II. Periode, Seite 163.

[1]) Von dieser Huldigung befindet sich eine Abbildung am Plafond des Wappensaales im Landhause in Klagenfurt.

Correspondenz.

* **Venedig,** im September[1]). Das heutige Venedig ist ein grosses Museum geworden. Seit das moderne Leben aus demselben gewichen, dominirt kein anderes Interesse als jenes der Kunst und des Alterthums. Die Eindrücke, welche von dieser Seite her kommen, sind überwältigend, und werden nur durch den Zustand der Verwahrlosung getrübt, in welchem sich Paläste wie Kirchen befinden. Wer sich die Mühe nehmen wollte, den Ursachen dieser Erscheinung nachzugehen, der müsste eben so sehr auf die klimatologischen Verhältnisse Venedigs, als die socialen und artistischen zurückblicken.

Wie das Meer durch seine Ausdünstungen, so wirkt es auch durch seinen unterminirenden Einfluss auf die Fundamente der Gebäude Venedigs verderblich. Es zerstört letztere und verführt die Venetianer zu einer allerdings sehr reizenden, aber nicht selten auch sehr wenig soliden Bauweise. Nirgends wird so leichtfertig gebaut als hier, nirgends auch sind die Gebäude weniger Erschütterungen ausgesetzt als in der Lagunenstadt, deren Mauern durch Bewegungen auf den Strassen, die anderswo mit ununterbrochener, wenn auch geringer Kraft, doch sicher auf die Gebäude wirken, nicht bewegt werden. Kommen aber Erschütterungen, dann sind sie den Monumenten hier gefährlicher als sonst. Schon in frühen Zeiten wurde desswegen das Abschiessen von Kanonen und Gewehren auf dem Marcusplatze und Umgebung verboten, weil man die Erfahrung machte, dass dadurch die Stabilität der Decken im Dogenpalaste und der Mosaiken in der Marcuskirche ernsthaft bedroht ist, und vor nicht langer Zeit hat der gegenwärtige Stadtcommandant von Venedig, Herr FML. Baron Alemann angeordnet, dass die Schüsse, welche Abends vom Hafenschiffe abgefeuert werden, mit halber Ladung geschehen sollen, und die Schüsse bei grossen Festlichkeiten in weiter Entfernung von der Piazzetta und in der Richtung gegen das Meer und nicht gegen die Stadt zu.

Ungleich nachtheiliger als die klimatischen Ursachen haben die moralischen auf die Monumente Venedigs eingewirkt. Diese sind ein Bild der völlig aufgelösten Gesellschaft. Schon vor Jahrhunderten ist Venedig ein todter Körper gewesen; sowohl der Geist grosser Unternehmungen als der moralische Muth war aus der Gesellschaft gewichen, der Adel war entsittlicht wie die Masse der unteren Bevölkerung. Das Jahr 1797 vollzog die völlige Auflösung der Grundlagen des venetianischen Staates, im Schwindel der Revolution hat der venetianische Adel Vermögen und Stellung verloren, während der lombardische sich damals erhalten hatte, leider ohne von der Geschichte etwas gelernt zu haben. Denn er bereitet sich heute das Schicksal vor, dem vor 70 Jahren der venetianische Adel unterlegen ist.

Die gegenwärtige Generation ist völlig unvermögend und hat nicht Mittel genug, aus dem Verfalle sich heraus zu arbeiten. Am besten sind jene Monumente weggekommen, welche in die Hände der Regierung übergegangen sind oder von Ausländern angekauft wurden. Die grossen Paläste am Canal Grande, die heutigen Tages die Spuren sorgfältiger Erhaltung an sich tragen, sind die Bureaux der Statthalterei und der Post oder das Eigenthum auswärtiger Familien: der französischen und spanischen Bourbons, des Grafen Wimpfen, des Baron Sina, der Tänzerin Taglioni und anderer Personen; aber all' die anderen Gebäude, welche den aufgelösten Gesellschaften und Corporationen gehört haben, die mit allen Mitteln der Kunst gebaut und glänzend dotirt gewesen sind, stehen vereinsamt und sind dem Verfalle preisgegeben.

Für die Erhaltung dieser Monumente ist es die Regierung, welche einzig und allein thätig wirkt; was sonst für dieselben geschieht, ist kaum nennenswerth.

Unter diesen Denkmälern nehmen der Dogenpalast und die Marcuskirche die ersten Stellen ein. Am Dogenpalaste sind vorerst eine grosse Reihe von kostspieligen Restaurationen am Dachstuhle vorgenommen worden, der grossen Theils ganz neu hergestellt werden musste. Im Innern des Palastes werden seit beiläufig zehn Jahren Stück für Stück restaurirt, so zwar, dass das Gebäude heutigen Tages einen ganz anderen Eindruck hervorbringt, als früher der Fall gewesen ist. In der letzten Zeit wurden das Archivio secreto, die Antichiesetta und Chiesetta, d. h. jene „mit der Privatwohnung des Dogen in Verbindung stehenden Räume, in welchen täglich der Doge Messe hörte", ferner die „Sala die Collegio" und im grossen Hofe die reizende Renaissance-Façade der Sala S. Nicoletto vollendet und der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht, eben so ist eine Reihe von Gemälden wieder hergestellt worden, darunter insbesondere die Gemälde von Tintoretto in der Antichiesetta und das grosse Gemälde von Andrea Vicentino in der Sala delle quattro Porte, welche die Ankunft König Heinrichs III. von Frankreich darstellt. So wie die Restauration der meisten dieser Bilder der geübten Hand des gegenwärtigen Custos des Palazzo Herrn Fabris zuzuschreiben ist, so ist auch die im Palaste jetzt herrschende gute Ordnung die Frucht der Bemühung des genannten Custos.

Einer eben so umfangreichen Restauration wird gegenwärtig die Marcuskirche unterzogen. Diese bezieht sich nicht blos auf das Äussere, sondern auch auf das Innere der Kirche und betrifft sowohl constructive als decorative Theile. Seit drei Jahren beiläufig wird die gegen San Basso liegende Façade der Kirche im eigentlichen Sinne des Wortes neu umgebaut. Die Leitung dieser eben so interessanten als schwierigen Operation ist den intelligenten Händen des Ingenieurs Herrn Meduna anvertraut; die Ausführung der Steinarbeiten geht aus den Ateliers der Herren Giacomo Spiera und Domenico Rogantini hervor. Nachdem die ganze Façade ihrer Marmorbedeckung sorgfältig entkleidet worden ist, wurde zuerst der ursprünglich in ganz unglaublicher Weise vernachlässigte constructive Theil neu hergestellt und dann mit der grössten Aufmerksamkeit dafür gesorgt, dass die alten erhaltenen Theile an ihre ursprüngliche Stelle kommen, die neuen hingegen genau nach den alten Vorbildern gearbeitet werden. In diesen Dingen besitzen die Venetianer eine ganz eigene Geschicklichkeit und imitiren die alten Muster mit grossem Geschicke. Die Restauration dieser Seite der Marcuskirche führte zu einer interessanten Entdeckung. Bekanntlich ist ein grosser Theil der Marcuskirche mit einem grauen griechischen Marmor bedeckt. Es handelte sich nun für jene Partien, wo die alten Marmorplatten ganz unbrauchbar geworden sind, entweder einen ähnlichen aus den reichen Marmorbrüchen um den Lago di Garda, Südtirol oder Istrien zu gewinnen, oder die alten griechischen Marmorbrüche aufzusuchen. Man entschloss sich zu letzterem Mittel, fand in Syra die alten Marmorbrüche und arbeitet jetzt mit demselben Materiale, mit dem die Bauhandwerker diese Façade ursprünglich gearbeitet haben. Bei der Wohlfeilheit des Seetransportes konnte man sich auch leichter zu dieser Massregel entschliessen.

Wie an der Façade der Marcuskirche, so wird auch im Innern derselben rüstig gearbeitet. Ein Theil der mittleren Gruppe ist ganz mit Gerüsten überdeckt; dort handelt es sich um die Restauration der schadhaft gewordenen Mosaiken; die Mosaiken an der breiten Quergurte beim Eingange sind grösstentheils abgenommen worden, da die Mörtelunterlage sich von dem Ziegelbaue loslöste und Gefahr vorhanden war, dass dieselbe gänzlich herabstürzen werde. Mit der Herstellung der Cartons für die umfangreichen figuralischen Darstellungen dieser Mosaikflächen wurde der Professor der Historienmalerei an der hiesigen k. k. Akademie der bildenden Künste Herr Karl Blaas betraut; der unermüdlich thätige Künstler ist mit denselben bereits so weit gediehen, dass sie in diesem Jahre in London

[1]) Aus der Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst, u. öffentl. Leben, Nr. 32.

ausgestellt werden konnten. Die Restauration der Mosaiken gab der Regierung die erwünschte Gelegenheit, einem alten Industriezweige Venedigs neues Leben zuzuführen. Bereits im Jahre 1840 hat das i. r. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti dem Glasarbeiter Lorenzo Radi im Vereine mit Fr. Torcellan für Smalte auf Goldgrund die goldene Medaille gegeben, und im Jahre 1856 eine silberne Medaille für eine Composition für Glaspasten, welche den Achat nachahmen. In der Sitzung desselben Institutes vom 26. August 1861 sprach sich Herr B. Cecchetti in höchst anerkennungswerther Weise über das neue Etablissement aus, welches Herr Dr. Ant. Salviati für Intarsiaturen und Mosaiken aus Smalte errichtet hat. Diesem Institute wurde die Ausführung der Mosaiken anvertraut und für dasselbe die bedeutende Summe von mehr als 40.000 fl. verausgabt. Mit eben so grosser Liberalität unterstützte die österreichische Regierung die Bemühungen des Herrn Dr. A. Salviati in Ägypten. Das Institut fasste unter diesen Umständen Boden und es konnte in London mit grossem Erfolge ausstellen. Dasselbe fand es für gut, nicht unter Österreich, sondern unter Italien sich zu reihen. Wir notiren diese Thatsache, ohne ein Wort weiter darüber zu verlieren. In der gegenwärtigen Zeit spielt der Undank eine so grosse Rolle, dass man sich über diesen Fall nicht wundern darf. Wir sind fest überzeugt, dass sich die massgebenden Kreise in Venedig darüber nicht verstimmen werden, sondern die Sache und die wahren Interessen des Landes im Auge der vaterländischen Industrie nach wie vor ihrem wirkungsvollen Schutz werden angedeihen lassen. Zur Erinnerung an die in der Marcuskirche unter dem regierenden Kaiser ausgeführten Restaurationen hat die Fabbrica in der Kirche eine tavola commemorativa jüngst aufstellen lassen.

Im Laufe dieses Jahres fand die Enthüllung der Façade der Kirche degli Scalzi, in der Nähe der Eisenbahnstation statt. Die Restauration derselben hat mehrere Jahre in Anspruch genommen und einen Aufwand von 80.000 fl. verursacht. Bekanntermassen gehört die Kirche zu den Lieblingsorten jenes schaulustigen Publicums, das sich an dem Glanz und Reichthum von Marmorornamenten aller Art mehr als an strenger Schönheit der Formen und Gestalten erfreut. Der rühmlichst bekannte Kunstschriftsteller Marchese Pietro Selvatico nennt das Innere der Kirche mit Recht „un modello di sconvenienza e di matto capriccio architettonico“. Daselbst sind an der Decke die Spuren der Kugeln zu sehen, die von Malghera aus die Kirche trafen, wie die Risse in der Decke, welche in Folge der Erschütterung durch das Bombardement entstanden sind. Die Restauration der Façade ist glänzend in weissem Marmor durchgeführt und genau nach dem Vorbilde des Architekten derselben, Giuseppe Sardi. Die Restauration der Façade dieser Kirche und der Neubau des Eisenbahnhofes geben dem äussersten Punkte Venedigs eine etwas glänzendere Physiognomie. Leider schreitet letzterer langsam vorwärts und wird in seiner Wirkung durch einige Häuser beeinträchtigt, welche zwischen der Kirche und dem Eisenbahnhofe stehen.

Eben so bedeutend sind die Restaurationen in der herrlichen Kirche San Giovanni e Paolo. Dieser interessante gothische Ziegelbau aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts ist, wie die meisten Bauten Italiens, gegenwärtig in das Stadium getreten, wo eine durchgreifende Wiederherstellung in allen Theilen nöthig ist. Ehemals eine Dominicanerkirche, ist sie nach Aufhebung des Ordens in der Zeit der grossen Revolution in das Patronat des Staates übergegangen. Die Leitung der Restaurationen in dieser ehemaligen Klosterkirche ist dem Staatsingenieur Herrn Meduna, dem Bruder des Ingenieurs an der Marcuskirche, und dem Herrn Rossetti zugefallen, zwei Persönlichkeiten, welche sich schon bei vielen Restaurationen durch umsichtige Leitung und schöne Ausführung verdient gemacht haben. — Der Ziegelbau dieses Monumentes, wie vieler anderer aus der Zeit, erstreckt sich nicht auf die Gewölbe. Diese sind einfach aus Holz construirt und mit Rohr und Kalk verkleidet. Diese decorative Verschalung der Gewölbe erklärt die geringen Strebepfeiler im Äusseren und die ausnehmend kühnen und leichten Pfeiler im Innern der Kirche. Da bei diesem Anlasse die Gemälde von den Wänden der Kirche herabgenommen wurden, so hat man Gelegenheit, eines der Capitalbilder Tizians, den Tod des Dominicaner-Märtyrers S. Pietro vorstellend, genauer zu sehen.

Diese Restaurationen bilden nur einen kleinen Theil der Arbeiten, welche auf Kosten des Ärars gegenwärtig in Venetien vorgenommen werden. Um Ihren Lesern ein vollständiges Bild zu geben, müsste ich eine viel grössere Reihe von Bauten hervorheben, als es der Umfang Ihres Organes gestattet. Ich hebe nur die wichtigsten Restaurationen hervor, welche im letzten Triennium vorgenommen wurden, und füge zugleich die Kosten derselben, so weit dieselben aus Staatsfonds flossen, dazu, als da sind: die Kirche S. Giobbe (7000 fl.), die alte Kathedralkirche zu Torcello bei Venedig (17.000 fl.), S. Giorgio Maggiore in Stola (5000 fl.), der Treppenbau von S. Maria della Salute (14.000 fl.), S. Giacomo di Rialto (8000 fl.), die Kirche und der Campanile von S. Gervasio und Protasio (6000 fl.), die Kirche und der Campanile von Arcangelo Raffaele (17.000 fl.), die Kirche Redentore (19.000 fl.), die Kirche S. Giorgio in Braida in Verona (6000 fl.), die Kuppelkirche des heil. Antonius von Padua (50.000 fl.), die Kirche S. Maria di Curtarolo (7000 fl.), die Kirche S. Nicolò zu Treviso (66.000 fl.). Fügt man noch hinzu, dass nur von Kirchenbauten die Rede war, und dass die zahlreichen als Bureaux dienenden Gebäude gleichfalls der verbessernden Hand bedürfen, so kann man nicht nur die Last entnehmen, welche dem Ärar durch die Übernahme so vieler Kirchen auf die öffentlichen Fonds erwächst, sondern auch die Bedeutung und den Umfang der Restaurationsthätigkeit der gegenwärtigen Regierung.

Würden Private und Communen nur halb so viel thun, als letztere gethan hat, die äussere Physiognomie der Städte im Venetianischen würde in vielfacher Beziehung eine ganz andere sein. Die Restauration der Fresken Mantegna's in der Eremitanerkirche, um nur ein Beispiel zu erwähnen, und die zahlreichen Gemälde, welche in den letzten Jahren aus dem Privatbesitz Lombardo-Venetiens in die britische Nationalgallerie übergegangen, sind schlagende Beispiele mangelnden Gemeinsinnes. — Hoffen wir, dass die moralischen Krankheiten, an denen die heutige Gesellschaft diesseits der Alpen leidet, dem belebenden Geiste weichen werde, welcher heute alle Glieder des österreichischen Staatskörpers durchzieht.

Literarische Besprechungen.

Kunst-Typographie Deutschland. Ein Haus- und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst, mit specieller Angabe der Literatur. Von Dr. Wilhelm Lotz. Cassel 1862.

Das Werk, dessen drei erste umfangreiche Lieferungen mir vorliegen und wahrscheinlich beim Abdrucke dieser Anzeige schon von einer vierten begleitet worden, ist eine sehr erfreuliche Erscheinung. Es ist ein Unternehmen zur rechten Zeit und durch die rechten Hände ausgeführt, ein Hilfsbuch, das Anfänger und Dilettanten eine vortreffliche Anleitung zu eigenen Studien geben, und auch den Meistern unentbehrlich sein wird. Es bezeichnet eine neue Epoche unserer Wissenschaft und muss namentlich uns, den Kunsthistorikern vom Fach, höchst erwünscht sein, da es uns von einer Verpflichtung befreit, die bisher auf uns lastete und uns die Erfüllung unserer eigentlichen Aufgabe erschwerte. Denn so gewiss eine vollständige Kenntniss aller Monumente und künstlerischen Überreste des Mittelalters dem Kunsthistoriker nöthig ist, so wenig ist es eine Aufgabe der Geschicht-

schreibung, sie alle zu erwähnen. Eben so wie diese in der politischen Geschichte nur die Namen der Feldherren oder der ausgezeichneten Krieger nennt und sich hütet, die aller Officiere, die man aber aus zufällig erhaltenen Listen entnehmen kann, ihrer Darstellung einzureihen, eben so darf auch die Hauptgeschichte sich nicht mit dem Ballast aller unbedeutenden nur geltungsmässig zu würdigenden Werke belasten. Dennoch konnten wir in dem Anfangsstadium unserer Wissenschaft dies nicht ganz vermeiden; aus manchen Gegenden waren uns eben nur vereinzelte Monumente zweiten Ranges bekannt, welche wir daher nothwendig als Belege unserer darauf gegründeten Ansichten vergleichen mussten, über andere waren wir zwar besser unterrichtet, durften aber doch auch hier die geringeren Beispiele nicht unerwähnt lassen, weil in der That die Geschichtswerke damals die einzige Stelle darboten, um Nachrichten dieser Art der Vergessenheit zu entziehen. So lange die Zahl der überhaupt bekannt gewordenen Monumente noch gering war, konnte dies ohne erheblichen Nachtheil geschehen. Je mehr sie aber wuchs, je mehr sich die neuen Entdeckungen, welche das zunehmende Interesse an mittelalterlicher Kunst uns alljährlich zuführte, häuften, um so deutlicher zeigte sich zuerst die Schwierigkeit, dann sogar die Unmöglichkeit beider Verpflichtungen, denen des sammelnden Statistikers und denen des Geschichtschreibers, zugleich zu genügen. Einen schlagenden Beweis dafür gibt Kugler's Geschichte der Baukunst, die in der That, da er bei dieser seiner letzten Arbeit eben so wie bei den früheren den Anspruch auf vollständige Aufzählung aller ihm bekannten Monumente nicht aufgeben wollte, mehr eine nach gewissen historischen Kategorien geordnete Kunstgeographie als eine wirkliche Geschichte ist. Das hindert natürlich nicht, dass auch dies Werk des für die Wissenschaft und für seine Freunde zu frühe dahin geschiedenen Forschers ein höchst verdienstliches und lehrreiches ist, aber eben dass solches einem so bedeutenden Manne begegnen konnte, lässt keinen Zweifel, dass der Zeitpunkt gekommen ist, wo eine bessere Theilung der Arbeit beginnen muss. Die Aufgabe, das Material zu bewahren und zugänglich zu machen, den ganzen Monumentalreichthum der Nation zu verzeichnen, löst sich von der Aufgabe des Geschichtschreibers und fällt einer besondern Hilfswissenschaft, der Statistik der Kunst zu.

Von einigen deutschen Provinzen besitzen wir bekanntlich schon vollständige statistische Werke, allein alle (Kugler's Pommersche Kunstgeschichte, Lübke's Westphalen, Sighart's Erzdiöcese München-Freising) haben von ihren Verfassern schon die historische Form erhalten. Ein Verfahren, welches manche Vortheile gewährt, aber doch nicht sofort auf ganz Deutschland angewendet werden darf. Der Verfasser des vorliegenden Werkes hat demselben daher mit Recht die einfachere Form des Topographischen gewählt, indem er nach alphabetischer Ordnung sämmtliche Städte und Dörfer, die hieher gehören, aufzählt, und bei jedem Orte alle in demselben befindlichen Werke der Baukunst, Bildnerei und Malerei deutscher Vorzeit, mithin mittelbarer Weise alle unsere, noch in Deutschland befindlichen Kunstwerke beschreibt oder nennt. Dieser so einfache Plan bedurfte jedoch in zweifacher Weise eine nähere Bestimmung, in chronologischer und in geographischer. In jener hat der Verfasser sich auf das Mittelalter und die Zeit bis zum dreissigjährigen Kriege beschränkt, in diesem dagegen, die politischen Grenzen überschreitend, alle Länder umfasst, welche an dem deutschen Kunstleben Theil nahmen, mithin alle Länder deutscher Abstammung, wie Belgien, Holland, Schleswig und die Schweiz, und alle Länder fremder Nationalität, wenn und in soweit sie ihre Kunst von Deutschland empfingen, wie dies in den deutsch-russischen Ostseeprovinzen, in Polen, Ungarn, Siebenbürgen geschehen ist. Diese ganze grosse Ländermasse ist dann, nicht sowohl aus äusseren Gründen, als zur Bequemlichkeit des Gebrauchs, in zwei Theile, in Nord- und Süddeutschland, und zwar nach einer sich an die gegenwärtige politische Eintheilung anschliessenden Linie getheilt, so dass Lothringen, Rheinhessen, Baiern, Böhmen, Mähren und Ungarn zu Süddeutschland, alle jenseits ihrer nördlichen Grenze gelegenen Gegenden zu Norddeutschland gerechnet werden. Der gegenwärtig begonnene erste Band enthält die nördliche, der demnächst erscheinende zweite die südliche Hälfte, und diese Theilung, obgleich willkürlich, ist in der That bequem und kann den Gebrauch nur erleichtern. Auch jene geographische Ausdehnung und die chronologische Beschränkung entsprechen vollkommen dem Bedürfnisse unserer Studien, die letzte namentlich aus dem Grunde, weil die spätere Kunst statt des specifisch deutschen einen mehr kosmopolitischen Charakter annimmt und jede Beziehung auf die Örtlichkeit verliert. Auch ist sie bereits besser bekannt und nimmt ein Interesse anderer Art in Anspruch.

So einfach diese Anordnung, so reichhaltig ist das Material, welches der Verf. mit einem bewundernswerthen Fleisse theils aus gedruckten Werken und Handschriften, theils durch Privatmittheilungen von zum Theil namentlich bezeichneten Künstlern etc. etc., theils endlich durch eigene Anschauungen herbeigeschafft und mit Hilfe zweckmässiger Abbreviaturen in den engsten Raume mitzutheilen gewusst hat. In der Reihe der Ortsnamen fehlt (so viel ich entdecken konnte) auch nicht einmal eines der Dörfer, welche etwa eine alte, wenn auch nicht gerade ungewöhnlich bedeutende Kirche oder einen Taufstein, oder ein einzelnes Gemälde besitzen, und selbst bei den reichsten und wichtigsten Städten ist die Beschreibung oder Aufzählung so vollständig, dass sie alles auch nur in irgend einer Beziehung Interessante erwähnt oder schildert, und dem häuslichen Studium das ganze Resultat der bisherigen Forschungen in kürzester Form überliefert oder doch durch Verweisung auf weitere Quellen zugänglich macht, dem Reisenden aber nicht blos die zuverlässlichste Leitung gewährt, sondern ihm auch weitere eigene Aufzeichnungen erleichtert. Die Anordnung ist überall die, dass in jeder Stadt zuerst ihre hieher gehörigen Kirchen genannt und zuerst baulich beschrieben sind, mit Angabe der historischen Daten für ihre einzelnen Theile, dann bei jeder derselben die in ihr erhaltenen Sculpturen, Gemälde, Webereien nebst Stickereien, Glasgemälde etc. folgen, alle diese Rubriken nach leicht übersichtlicher Ordnung getheilt und überall die gleichartigen Gegenstände nach chronologischer Folge enthaltend. An jede Kirche schliessen sich unmittelbar die Nebengebäude, Kreuzgänge u. dgl., nebst den in ihnen enthaltenen Kunstwerken an. Den Kirchen folgen dann die weltlichen Gebäude, zunächst die öffentlichen mit den in ihnen enthaltenen Kunstwerken, dann wo dergleichen existiren, die merkwürdigen Wohnhäuser. Bewegliche Gegenstände des Privatbesitzes sind wegen ihrer Wandelbarkeit nicht aufgenommen, dagegen ist der Inhalt der öffentlichen Sammlungen, so weit er dem angegebenen Zeitraum angehört, aufgezählt, bei Gemälden namhafter Meister nur mit Angabe dieses Namens und des Gegenstandes, bei denen älterer, unbekannter Meister mit einer kurzen zur Classificirung und Unterscheidung nöthigen Würdigung. Plastische Werke, Taufsteine, Grabmäler, Elfenbeinarbeiten sind dann nach Umständen schon etwas näher beschrieben, am Ausführlichsten aber sind die Beschreibungen der Bauwerke, indem sie nicht nur den Styl der einzelnen Theile nach den gangbaren Bezeichnungen andeuten, sondern auch so viel wie möglich und der Bedeutung der Gebäude angemessen, die Anlage des Ganzen, die Zahl und Verhältnisse der Gewölbefelder oder andern Abtheilungen, die Art des Chorschlusses, die Bildung der Pfeiler, die Profilirung der Bögen, die Anordnung der Fenster u. s. w. so weit enthalten, dass sich der sachverständige Leser ein annähernd richtiges Bild des Ganzen machen kann. Die Ausführlichkeit dieser Schilderungen wird mit der nöthigen Beschränkung des Raumes dadurch vereinigt, dass sie mit zahlreichen Abbreviaturen gegeben sind (z. B. rü, gü. Übergangsstyl mit romanischer oder gothischer Gesammtconstruction; $M : S : F = 32' : 21' : 23'$ oder $M : S : F = 2 : 1 : 2$, Breitenmasse oder Verhältniss des Mittelschiffes, der Seitenschiffe und Joche; $^{5}/_{8}$ Chor, mit fünf Seiten des Achteckes geschlossener Chor u. s. w.), Abkürzungen, an die der Leser sich leicht gewöhnt, und die zum Theil sehr

sinnreich und empfehlenswerth sind. Allerdings sind hiedurch die Bauten vor den anderen Kunstwerken, also namentlich vor den Gemälden begünstigt, allein dies liegt in der Natur der Sache, da die letzteren vermöge ihrer individuelleren Natur sich eben nicht so kurz und mit so allgemeiner Haltung beschreiben lassen. Einen Ersatz dafür gewährt es, dass der Verfasser sich nicht, wie alle ähnlichen Hilfsbücher, auf die materiellen Angaben beschränkt, sondern sich die Aufgabe vollständiger literarischer Nachweisungen gestellt hat. Bei jeder Stadt, bei jedem Gebäude, jeder Gemäldegallerie, ja, hier sogar bei den einzelnen Gemälden werden die Hauptwerke citirt, welche ihre Beschreibung allein oder als Theile eines grössern Ganzen enthalten, meistens dann sogar mit bestimmter Seitenzahl. Ausserdem sind in fortlaufenden Anmerkungen unter dem Texte die publicirten Abbildungen der besprochenen Gegenstände angeführt, so dass der Leser die vollständigsten Hinweisungen hat, um sich, so weit es nicht schon durch das Buch selbst geschieht, über die darin erwähnten Kunstwerke möglichst zu unterrichten. Dazu kommt dann noch eine andere sehr nützliche Hinweisung. Die Kunsttopographie ist nämlich natürlich noch keine Kunstgeographie; die alphabetische Ordnung trennt vielmehr die benachbarten und kunstverwandten Arten und zerreisst hiedurch den Zusammenhang der örtlichen Schulen, der namentlich in der mittelalterlichen Architectur so wichtig ist. Der Verfasser nennt daher auch in der Vorrede unter den Werken, welche er dem gegenwärtigen bei genügender Theilnahme des Publicums als weitere Bestandtheile der Statistik folgen lassen wolle, eine „Charakteristik und chronologische Aufzählung der Bauwerke nach den einzelnen Ländern". Allein das Material für diese weitere Aufgabe ist zum Theil schon hier gegeben, indem bei allen kleineren Ortschaften die Richtung und Meilenzahl ihrer Entfernung von dem nächsten grösseren, bei diesem aber die Namen sämmtlicher in ihrer Umgebung gelegener kleineren, an ihrer alphabetischen Stelle nachzuschlagender Örter angeführt sind, so dass eine Vergleichung derselben mit jenem Hauptorte schon eine Anschauung des Gleichartigen und mithin eine Charakteristik dieser Gruppe von Kunstwerken gewährt. Bei gewissen Städten endlich, bei denen sich ein besonderer architektonischer Typus festgestellt hat, z. B. bei Braunschweig und bei Danzig, ist eine Charakteristik desselben vorangestellt, welche die Beschreibung der einzelnen Kirchen abzukürzen gestattet und das Verständniss erleichtert. Endlich aber ist auch dem Werke „eine kunstgeschichtliche Übersicht" vorausgeschickt, welche in gedrängter und prägnanter Kürze, aber nach den richtigsten und anerkanntesten Ansichten die verschiedenen Epochen und Stylformen nicht blos schildert, sondern auch bei jeder derselben die bedeutendsten Beispiele namentlich aufführt. Das Werk enthält daher im möglichst engem Raume eine überraschende Fülle des Materials und der Belehrung. Um den Grad der Ausführlichkeit zu bezeichnen, will ich nur anführen, dass Cöln, ungeachtet jener Abbreviaturen, doch den Raum von 30 vollen, eng in zwei Columnen gedruckten Seiten einnimmt, während aber vermöge dieser Kürze der Umfang ein sehr mässiger sein wird, indem die bisherigen drei Lieferungen auf 384 Seiten schon bis zu dem thüringischen Städtchen Lobeda gelangt sind, also gewiss die starke Hälfte von Norddeutschland umfassen.

Dass bei der Bewältigung eines so weitschichtigen Materials und der Sorge für möglichste Beschränkung des Raumes nicht Alle mit dem Verfasser über die aufzunehmenden und fortzulassenden Gegenstände einig sein werden, liegt in der Natur der Sache. Indessen wird man in der Regel seine Auswahl zweckmässig finden. Dass er manches Städtchen, manche Burg aufgeführt, obgleich ihre alten Bauwerke nur als unbedeutend zu bezeichnen waren, rechtfertigt sich schon durch die Absicht, den Leser gegen eine Täuschung durch übertriebene Schilderungen der Localschriftsteller zu sichern. Bei grössern, mit ausführlichen Katalogen versehenen Gemäldesammlungen, z. B. bei der des Berliner Museum, hätte vielleicht die (hier sechs Seiten einnehmende) Aufzählung der hieher gehörigen Kunstwerke unterbleiben können, da der kunstliebende Reisende dennoch schon wegen der ausserdeutschen Schulen, des Katalogs bedarf. Allein diese Erwähnung der Gemälde hat schon durch die denselben beigefügten Citate der sie erwähnenden Schriftsteller einen Werth, und jedenfalls darf man bei dem mässigen Umfange des Werkes mit dem Verfasser über eine vermeintlich zu grosse Vollständigkeit nicht richten. Fortgelassen hat er nur die Glocken, Grabsteine mit blossen Wappen oder Inschriften und alle Producte der vervielfältigenden Künste, alles dies gewiss mit vollem Rechte, und nur darüber kann man zweifeln, ob er wohlgethan, auch die Miniaturen ganz auszuschliessen. Für die wärmeren Kunstfreunde ist ihre Anführung vielleicht nöthiger als die mancher anderer in dem Buche namhaft gemachter Dinge, und für die mehr dilettantischen flüchtigen Reisenden würde diese geringe Vermehrung des Umfanges kein Hinderniss gewesen sein. Vielleicht könnte man auch unterscheiden; bei grossen bekannten und auch in dieser Beziehung beschriebenen Bibliotheken Citate der sie beschreibenden Werke, bei zerstreuten, vereinzelt vorgefundenen Handschriften aber die nähere Bezeichnung geben können. Indessen ist es undankbar, bei einem Buche, das so viel gewährt und mit solcher Umsicht ausgeführt ist, eine Abweichung der Ansicht zu urgiren und ich begnüge mich daher die ausgezeichnete und überaus nützliche Arbeit dringend zu empfehlen.

C. Schnaase.

Bibliographie.

Conze, Alex., melische Thongefässe, qu. Imp.-Fol. (5 Steint., wovon 2 in Buntdr. mit 8 Seiten Text.) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1862.

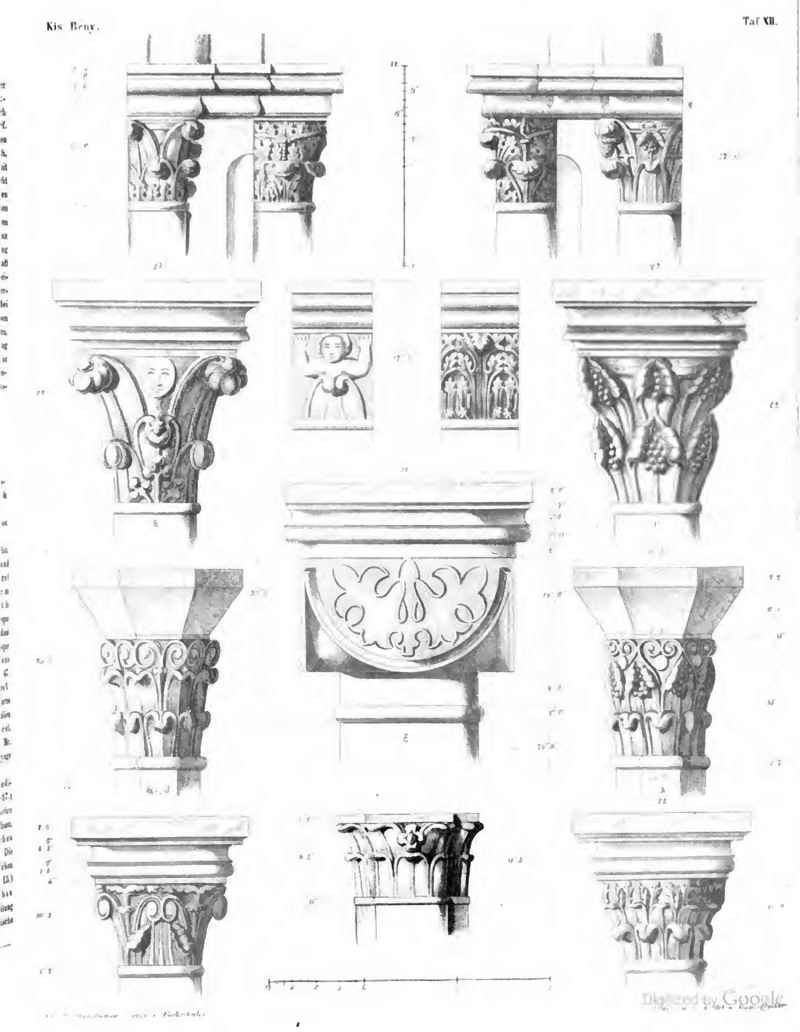
Didron ainé: Annales archéologiques XXII. Tome 1 et 2 Livraison (Janvier—Avril). Paris 1862.

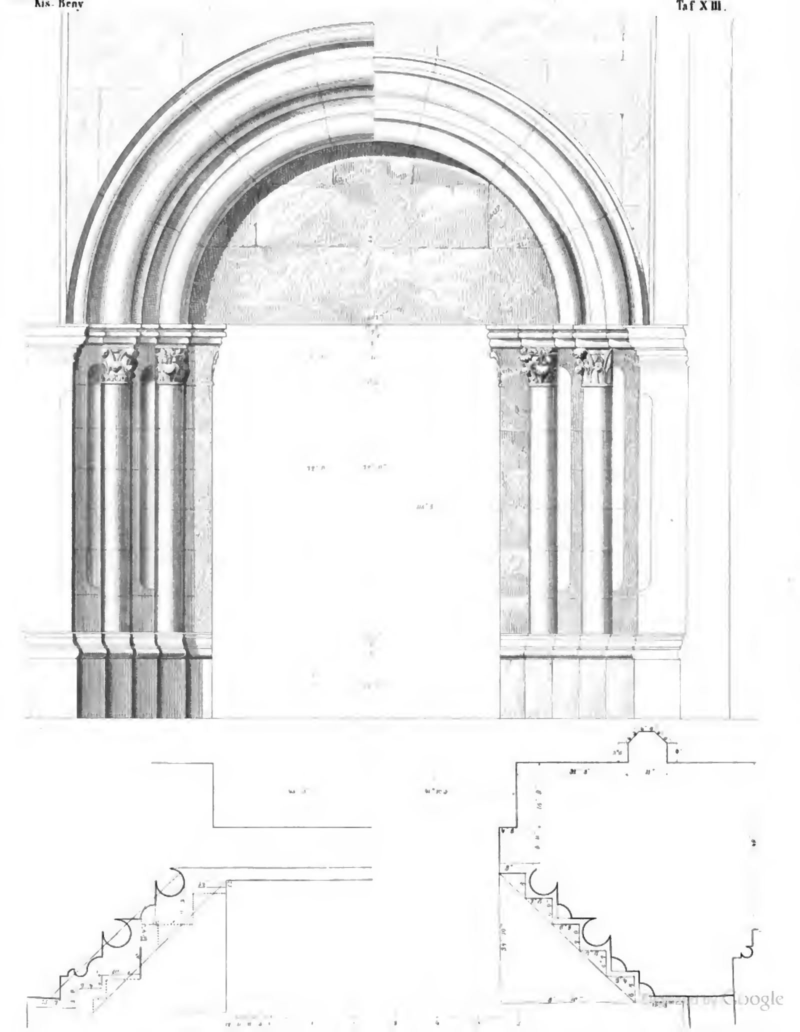
Cattois: La grande chasse (chasse byzantine à emaux de rhin. Collection du prince Soltykoff) avec 2 dessins, pag. 5. — Durand Jules, Le tresor de saint Marc à Venise (fin), p. 21. — Hurel M. A., La vierge et les Palinods du moyen âge (suite) avec un dessin (le miroir de la vierge; manuscrit du XV siècle et la vierge aux vertus. manuscrit, du XVI siècle, à la bibliothèque impériale No. 145), p. 28 et 98. — Didron: La messe dans le ciel avec un dessin (la divine liturgie, peinture a fresque d'une coupole au Mont-Athos), pag. 39. — Baron de la Fons Mélicoq: Encensoirs du XIII siècle; avec un dessin, pag. 47. — F. de Guilhermy, Iconographie historique: Le roi Charles V. et la reine Jeanne de Bourbon avec deux dessins (Peintures du XIV. siècle sur une étoffe de sein, au louvre), p. 61. — Julien Durand, Manuscrits byzantins a Venise, p. 77. — Alfr. Darcel, Email du XII° — XIII° siècle avec un dessin (collection de Mr. Germeau), p. 82. — Baron de la Fons Mélicoq, Voyage archéologique au XV. siècle Allemagne et Italie, p. 86.

Organ für christliche Kunst. Herausgegeben und redigirt von F. Baudri in Cöln. XII. Jahrg. (Nr. 13—17.)

Weyden Ernst, Rückblicke auf Cölns Kunstgeschichte (Nr. 13—17.) — Das Tabernakel und dessen Heiligthum. (Nr. 13 u. 16.) — Weyden E., Das Sacramentbäuschen der Mineritenkirche zu Cöln. Mit 1 Tafel. (Nr. 13.) — Die Restauration des Domes zu Mainz. (Nr. 14.) — Schiffchen zum Darreichen des Weihrauches. Mit 1 Abbildung. (Nr. 15.) Der Kelch von Bischof Adelbaro. — Der Pfeilereinbau im Mainzer Dom. — Mittelalterliches Geräth zur Bereitung der Osterkuchen. Mit 1 Abbild. (Nr. 17.) — Eine gothische Monstranz aus Schlesien. Mit 1 Tafel. (Nr. 17.)

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.





Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 11. VII. Jahrgang. November 1862.

Die geschnitzten Altarschreine des XV. und XVI. Jahrhunderts in Breslau.

Von Alwin Schultz.

Eine Frage, welche demjenigen, der sich mit schlesischen Kunstdenkmalen beschäftigt, beständig aufdrängt, ist, ob diese Denkmale in Schlesien, respective von Schlesiern ausgeführt, ob sie aus dem Auslande herstammen oder von der Hand fremder Künstler herrühren. Klose, ein fleissiger Sammler alles dessen, was sich auf Breslau's Vorzeit bezog, theilt uns ein Document mit, welches nachweist, dass Hans Plegdenwurf aus Nürnberg im Jahre 1462 ein Gemälde in Breslau gefertigt [1]; andere Chroniken melden sogar, dass Kunsthändler aus Paris bei den Äbten hiesiger Klöster ihren Absatz fanden [2].

Trotzdem ist es unzweifelhaft, dass im Osten Deutschlands eine Künstlerschule bestanden. Die vielen slavischen, ja mongolischen Typen in mehreren Tafelgemälden des XV. Jahrhunderts, welche jetzt in der königlichen Universitätssammlung sich befinden, weisen sicher auf eine slavische oder wenigstens nahezu slavische Entstehung hin. Bekannt ist, wie unter Karl IV. die böhmische Malerschule erblühte, bekannt ferner, dass Karl für Breslau viel gethan, dass er Kirchen gründete (die Dorotheenkirche) und sich überhaupt so verdient um die Stadt machte, dass man eine Strasse nach ihm nannte. Alles dies legt die Vermuthung nahe, dass mit Karl auch böhmische Künstler und Kunstsinn nach Schlesien gekommen sind. Ich habe an einer anderen Stelle auf die beiden Künstlermönche aufmerksam gemacht, welche im Jahre 1465 mit Gemälden ihre Klosterkirche San Maria in Arena (die Sandkirche) schmückten:

[1]) Klose: Breslau. — Scrip. rer. Siles. ed. Stenzel. III. pag. 133.

[2]) Chronica abbatum beatae Mariae Virginis in Arena — Scr. rer. Sil. II, pag. 223. Item, anno domini MCCCCXXXI, circa festum sancti Johannis baptiste, dominus Jodocus abbas emit a quodam mercatore de Parisius tabulam cum crucifixo de alabastro laboratum cum suis attinenciis, sitam in altari. S. Augustini pro XL florenis Ungaricis. — prefatam ymaginem crucifixi sculptam Parisiis exposuit.

Paulus de Twelneck und Wenczeslaus conversus [1]). Vielleicht stammten dieselben aus Böhmen. Freilich so lange urkundliche Beweise fehlen, ist die ganze Frage nur durch Muthmassungen zu lösen.

Die Nürnberger Holzschneiderschule hatte, wie bekannt, einen grossen Absatz in das nördliche Deutschland und Wohlgemuths Arbeiten wurden bis Zwickau versandt [2]), wie wiederum von Calkar aus Kunstwerke bis nach Danzig verschickt wurden [3]). So könnte man auch annehmen, dass die Holzsculpturen Breslau's von fremden Künstlern gefertigt worden, wenn nicht die grosse Anzahl derartiger Werke einer solchen Annahme widerspräche. Wären vielleicht fünf Altarschreine zu finden, dann könnte man noch an eine Fertigung im Auslande denken. Bedenkt man aber, dass wenigstens 14 Flügelaltäre noch vollständig erhalten, eben so viele vielleicht in Trümmern noch vorhanden sind, nimmt man dazu, dass gerade gegen Ende des XV. Jahrhunderts auch in Steinsculpturen sich ein Aufblühen der Kunst in Breslau zeigte und zahlreiche Grabdenkmäler und Statuen davon Zeugniss ablegen, so ist sicherlich die Annahme nicht unbegründet, dass zu dieser Zeit eine eigene eingeborene Bildhauerschule thätig gewesen. Was die Namen dieser Künstler anbelangt, so meldet uns die Chronik von einem Jodocus Tawehen (lapicida), welcher 1463 den oberen Chor der Sandkirche baute [4]) und 1462 am St. Lucientage einen Vertrag einging, für 220 Gulden den Grabstein des Bischofs Johann von Gnesen zu fertigen [5]). Zwei Statuen ferner sind mit Namen bezeichnet; wir lesen Jakob Reinhart (1499) an der Marienstatue, welche an der

[1]) ibid. pag. 251.

[2]) Waagen: Kunst und Künstler in Deutschland. I.

[3]) Ernst aus'm Weerth: Kunstdenkmale vom Rhein. I.

[4]) Chron. abbatum. b. M. V. in Arena. pag. 248, 251.

[5]) Klose: Breslau, pag. 134.

Ecke der Sacristei von St. Maria Magdalena angebracht ist; ein Ecce homo an der Elisabethkirche ist ebenfalls mit einer Namensinschrift versehen, leider ist nur noch „hanns" zu erkennen.

Möglicherweise hat Veit Stoss und seine Schule von Krakau aus auf die Ausbildung der Breslauer Holzschnitzereien mit eingewirkt.

I.

Der Marienaltar in der könig. Universitätssammlung.

Ich habe diesen Altar bereits in einer Monographie eingehend geschildert und durch eine Abbildung erklärt. Desshalb führe ich ihn nur hier an und gebe eine flüchtige Beschreibung.

Der Altarschrein steht auf einem hölzernen gleichzeitigen Altartisch. Die Predella ist mit Rankenwerk im Geschmack des XV. Jahrhunderts à jour verziert. Die Höhe derselben beträgt 1 Schuh 1½ Zoll, die Breite 12 Schuh. Darauf steht der Altarschrein (hoch 8 Fuss, breit 5 Fuss 11 Zoll, tief 2 Fuss 2¾ Zoll), der mit den aufgeklappten Flügeln den Raum der Predella gerade ausfüllt.

Der innere Schrein führt uns die Apotheose der heiligen Jungfrau vor. Sie steht von einer Aureola umgeben, auf den Wolken und dem Halbmond. In der Rechten das Scepter tragend, mit der Linken das Christuskind umfassend, gekrönt mit der himmlischen Krone, empfängt sie die Verehrung der ganzen Welt. Zu ihren Füssen kniet rechts die christliche Geistlichkeit, repräsentirt durch den Papst, den Bischof, den Cardinal und den Abt; links die Gewaltigen dieser Welt: Der Kaiser, der König, Fürst und Rittersmann. Über diesen Gruppen sind zu beiden Seiten über einander je zwei Engel angebracht, welche von Spruchbändern das Lob der heiligen Junfrau singen: regina celi letare alleluja, quia quem meruisti portare, ora pro nobis, deum alleluja, resurexit. sicut. dixit alleluja.

Die geschnitzten Seitenflügel hat Dr. Ernst Förster im 6. Bande seiner Denkmäler bereits veröffentlicht, ich füge nur noch hinzu, dass meines Erachtens diese Flügel von einer früheren besseren Hand herrühren als die Hauptdarstellung. Ebenso sind die gemalten Rückseiten schon an eben jener Stelle beschrieben und abgebildet worden. Die beiden äusseren Flügel enthalten auf den Innenseiten Gemälde, deren eines Maria Cenophas mit ihren vier Söhnen und darüber eine Episode aus dem Leben des heiligen Servatius vorstellt, auf dem andern Flügel ist Maria Salome mit ihren Söhnen, Johannes und Jakobus major dargestellt. Hinter dieser Gruppe Johannes der Täufer auf den Armen der Elisabeth, und zwei Juden, welche mit dem stummen Zacharias wegen des Namens des Kindes disputiren. Waren die beiden von Förster mitgetheilten Gemälde sicher ganz von der Hand des Meisters vollendet, so scheinen diese beiden Bilder nach den Zeichnungen des Künstlers von Schülerhand ausgeführt zu sein. Die Aussenseiten der äusseren Flügel stellen die Trennung der Apostel vor und rühren von einem untergeordneten Künstler her, wenn auch das Arrangement darauf schliessen lässt, dass der Carton vielleicht von dem Meister der inneren Bilder gefertigt worden.

Die inneren Flügel gehören sowohl in Beziehung auf Sculptur als Malerei zu den Trefflichsten, was die Kunst im Laufe der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hervorgebracht hat.

Woher der Altar stammt, ist unbekannt. Er soll von Prof. Büsching (✝ 1829) etwa 1815 nach Breslau gebracht und auf dem Boden des alten Augustiner Sandstiftes geborgen worden sein, wo ihn 1859 Herr Prof. Rossbach und Bildhauer Michaelis fanden und seine Aufstellung im Universitätsmuseum veranlassten.

II.

In der Corpus Christi-Kirche.

Die Corpus Christi-Kirche, deren Bau vielleicht schon im XIV. Jahrhundert begonnen, deren Seitenschiffe jedoch, mit einem ganz merkwürdig unregelmässig springenden Gewölbe bedeckt, erst im Laufe des XV. Jahrhunderts vollendet wurden, enthält noch mehrere alte Schnitzbilder.

1. In der Vorhalle ist ein Fragment eines alten Klappaltares angebracht. Die theilweise beschädigte Architectur des Baldachins deutet, so wie der Charakter der Figuren auf den Anfang des XVI. Jahrhunderts. Dargestellt ist Christus am Kreuze, am Fusse des Kreuzes Maria Magdalena, zu den Seiten Maria und Johannes. Wahrscheinlich zur Predella gehört das jetzt ohne weitere Verbindung mit in die Mauer eingelassene Relief, die Grablegung vorstellend. Das ganze Altarwerk ist nicht bedeutend, auch hat es durch einen gleichmässigen Anstrich mit grauer Ölfarbe viel von seiner ursprünglichen Wirkung eingebüsst.

2. Im Innern der Kirche finden sich noch die Reste von zwei Altären, deren Schnitzbilder jetzt in Rococorahmen eingelassen sind, und zwar sind sie so aufgestellt, dass die ehemaligen Schreinbilder über den heutigen Altären angebracht sind, die Flügel jedoch an beiden Seitenborden des alten Schreins befestigt sind. Dadurch ist es unmöglich geworden die gemalten Rückseiten der Flügel zu betrachten.

Der Altar des St. Johannes Baptista, des St. Laurentius und Stephanus scheint der ältere von beiden zu sein (1470—90). Im Innern des Schreines ist Johannes in der bekannten Weise im härenen Gewande mit Buch und Lamm dargestellt, rechts von ihm St. Laurentius in Diaconentracht, in der Rechten ein Buch haltend, in der Linken den jetzt verlorenen Rest, links St. Stephanus, ebenfalls in Diaconentracht. Die flache Rechte hielt vielleicht früher den Stein.

Die energische Bildung des bärtigen Johanneskopfes, die Lieblichkeit und die markige Kraft in den jugendlichen

Gesichtern der beiden anderen Heiligen, die Schönheit des Faltenwurfes, der nur bei Johannes etwas Gezwungenes zeigt, stellen dies Werk dem Besten, was sonst hier in dieser Richtung geleistet worden, gleich.

Die Seitenflügel zeigen in mehr genrehafter Auffassung das Martyrum des heil. Laurentius, des Johannes, des Stephanus und Sebastians. Auch diese Arbeiten sind sehr schätzenswerth, zumal da die ursprüngliche Bemalung noch recht gut erhalten ist.

Über dem Altarschreine sind jetzt drei bemalte Halbfiguren aufgestellt, welche ursprünglich wohl zur Predella gehörten, ein Johannes Evangelista (mit dem Kelch), eine Heilige (ohne Attribute) und eine heil. Jungfrau mit dem Kinde.

3. Noch grösseres Interesse hat der Marienaltar. Das Hauptbild stellt den Tod der heiligen Jungfrau dar (die Κοίμησις der Griechen). Maria ist kniend vor einem Betpult, auf dem ein geöffnetes Buch liegt, gestützt auf Johannes, der ihr die Kerze vorhält, selig entschlafen. Die übrigen Apostel klagen, drei singen links Psalmen, ein anderer hält ein Rauchfass. Über ihnen schwebt Christus auf Wolken thronend, im Schosse hält er die Seele seiner Mutter in Gestalt eines Kindes, viele schwebende Engel tragen seinen Mantel.

Auf dem Rande des marmorartig gestrichenen Rahmens ist aus dem XVII. Jahrhundert die Jahreszahl 1402 angemalt, jedoch spricht alles gegen die Richtigkeit dieser Bestimmung, sowohl die freie Behandlung des Faltenwurfes, als auch die malerische Composition der Gruppen, die naturalische Auffassung des Haupthaares, während die Bärte wieder streng stylisirt sind. Ich glaube daher nicht zu irren, wenn ich dieses Werk hundert Jahre später datire. Vortrefflich sind die ausdrucksvollen Apostelköpfe ausgeführt, vorzüglich der des Johannes. Weniger schön ist die Madonna. Doch ist dies Werk desshalb besonders merkwürdig, weil es gleichsam die letzte Anstrengung der alten formenstrengen Schule zeigt. Es steht schon auf der Grenze zur Anschauungsweise des Renaissancekünstlers. Schon sind die Falten einfach und weich, die Köpfe idealisirt, die Gruppen mit Verständniss vertheilt, aber da ist auch wieder der Goldgrund, die Bemalung, die Stylisirung der Bärte, die mangelhafte Ausführung der Extremitäten, die an die alte Schule erinnern. Mit Recht behauptete von diesem Werke ein geschätzter Künstler, es sei nur nöthig Unwesentliches zu verändern, um etwas Ausgezeichnetes vor Augen zu haben. — Von geringerem Werthe sind die Seitenflügel, welche die heil. Jungfrau, St. Johannes Evangelista, St. Barbara und St. Maria Magdalena in bemalten Reliefs darstellen.

Über dem Altar stehen noch zwei Halbfiguren: St. Johannes Baptista und eine gekrönte Heilige (ohne Attribute), die vielleicht zur ehemaligen Predella gehören. Viel später entstanden ist eine zwischen beiden Figuren aufgestellte bemalte Gruppe: Die 3 Marien mit Salbgefässen.

Hinter der Orgel soll noch ein geschnitzter Christus am Kreuze aufgestellt sein; ich konnte ihn nicht in Augenschein nehmen. Die Schnitzarbeiten in der oberen Sacristei sind unbedeutende Werke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Etwas älter schien eine kniende Maria zu sein, doch auch sie ist durchaus unbedeutend.

III.

In der St. Maria Magdalena-Kirche.

Merkwürdig ist es, dass in den Kirchen, welche zur Zeit der Reformation dem protestantischen Cultus übergeben wurden, alte Kunstdenkmale mit viel grösserer Pietät bewahrt und erhalten wurden, als in denen, welche den Katholicismus fortdienten. So ist denn auch in der Magdalenenkirche nebst anderen Alterthümern noch eine ziemlich bedeutende Anzahl alter Schnitzwerke bis heute ziemlich unversehrt conservirt. Zu diesen zählen unter anderen auch vier Klappaltäre.

1. Ein Altar in der dem Chor am nächsten liegenden rechten Seitencapelle. Der innere Schrein enthält einen Christus am Kreuze, zu beiden Seiten stehen in der bekannten Weise Johannes und Maria, den Kreuzesstamm hält eine Magdalena von abschreckender Hässlichkeit umschlungen. Die Seitenflügel zeigen im bemalten Relief links die Verspottung und die Kreuzigung, rechts die Abnahme vom Kreuz und die Beklagung. In der Predella sind drei geschnitzte und bemalte Halbfiguren aufgestellt: ein Heiliger (vielleicht St. Andreas; doch ist nur ein Arm des Kreuzes erhalten), eine Heilige (ohne Attribute) und ein Bischof, der in der Rechten ein Buch hält (vielleicht St. Augustinus). Die Gemälde der Aussenseite sind ohne grossen Werth und stellen links den Judaskuss und die Dornenkrönung, rechts die Kreuztragung und das Ecce homo vor. Die Worte: *„ecce homo“* sind über dem Haupte des gegeisselten Christus zu lesen. Was die Sculpturen anbetrifft, so sind sie unbedeutend; ein völliger Mangel von Verständniss der nackten Formen und die Hässlichkeit der Nebenfiguren lassen einen untergeordneten Künstler in dem Verfertiger erkennen. Nur die Halbfiguren des heil. Augustinus sind mit mehr Geist und Verständniss ausgeführt.

Die Malereien rühren von einem Künstler her, von dem wir noch einige Tafeln im Universitätsmuseum besitzen. Er zeichnet sich ebenfalls durch gewaltsame Stellungen und Mangel an jedem Schönheitssinn aus.

2. In der sogenannten Goldschlägercapelle befinden sich noch drei Altäre. Der älteste, dem vorigen gleichzeitige, dürfte der Marienaltar sein. Der Schrein enthält unter einem zierlich ornamentirten Baldachin eine heilige Jungfrau, die, mit der Rechten das segnende Christuskind haltend, auf dem Halbmond und auf Wolken in einer Strahlenaureola steht. Zwei schwebende Engel halten die Krone über ihrem Haupte, zwei andere Engel knien zu ihren Füssen. In jedem der Seitenflügel sind vier Heiligen-

figürchen im Hautrelief je zwei über einander aufgestellt, links ein Apostel, die heilige Hedwig, ein Apostel mit einem Buch und eine Heilige, die durch die Fülle des Busens bemerkenswerth erscheint, rechts St. Jacobus Major, ein Apostel, eine betende Maria und eine Heilige, welche Brote auf dem Arme hält.

Die Gemälde der Aussenseiten: der Judaskuss, das Ecce homo, Christus vor Pilatus und die Kreuztragung sind von der Hand desselben Meisters, welcher die Malereien am vorher beschriebenen Altar ausführte.

Dieser Altarschrein war ursprünglich mit einem schön gearbeiteten durchbrochenen Aufsatz geziert, von dem nur noch Bruchstücke des mittleren Baldachins erhalten sind. Unter demselben ist Christus am Kreuz und Maria und Johannes aufgestellt. Ein heiliger Christophorus, welcher jetzt ebenfalls auf dem Schreine steht, scheint nicht zu dem Altar gehört zu haben.

Die Ornamentik ist schwach, wenn auch geschickt ausgeführt. Die Figuren sind dagegen fast durchgehend bedeutungslos[1]).

3. Eine Predella. Der zugehörende Schrein ist verloren. Die Architectur ist, so viel ich sehen konnte sehr defect; die drei Halbfiguren, heilige Frauen darstellend, scheinen von guter Arbeit, sind aber ebenfalls schon vielfach beschädigt.

4. Der Altar der Goldschläger-Innung, laut Inschrift 1476 vollendet. Es ist dies ein Doppelaltar, bestehend aus zwei über einander gestellten Schreinen. Die Predella war verschlossen, scheint aber nach den auf den Aussenseiten der Flügelthüren befindlichen Gemälden erst aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts herzurühren. In dem unteren Schrein ist das Mittelstück der leidende Christus, lebensgross, nackt, nur mit einem Lendentuche und einem Mantel bekleidet, auf die Seitenwunde deutend, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. Die Auffassung ist recht lobenswerth, besonders sind die Apostelköpfe würdig und ernst ausgeführt, doch zeigt vornehmlich der nackte Körper des Christus ein Hinneigen zur naturalistischen Darstellung, indem die Adern z. B. an den Händen etc. mit einer nicht gerade schönen Weise der Naturwahrheit gemäss ausgeführt sind. Bei den Aposteln scheint das Verhältniss des Körpers zum Kopfe etwas zu kurz ausgefallen zu sein.

Schön und ansprechend sind die vier lebensgrossen Gemälde, welche die innere Seite des Flügels und die ebenfalls beweglichen Seitenborde des Altars bedecken und Johannes Baptista, Bartholomeus, Maria und Laurentius vorstellen. Sie sind auf Goldgrund mit Leimfarben gemalt, die noch heute in ihrem vollen Glanze strahlen. Schöne Anordnung des Faltenwurfes, strenge Zeichnung und blühendes Colorit zeichnen sie von vielen gleichzeitigen Gemälden aus; sie dürften nur in dem Dombilde und den Malereien des Marienaltares der Universitätssammlung ihres gleichen haben.

Wie gewöhnlich sind auch hier die Aussenseiten von untergeordnetem Werthe, wenn auch die Zeichnung den Einfluss des Meisters nicht verkennen lässt. Die Vorderseiten des unteren Schreines stellen die Verkündigung dar. Gabriel hat ein Spruchband mit dem englischen Grusse in der Hand. Auf dem linken Seitenbord befindet sich ein Gemälde der Maria Magdalena. Der obere Schrein enthält auf der Aussenseite eine Mutter Gottes und den leidenden Christus, auf dem linken Seitenbord einen Engel mit der Lanze. Die Aufstellung dieses Altares macht es unmöglich, die Darstellungen auf den rechten Seitenrändern in Augenschein zu nehmen.

Eben so erschien es unthunlich, den oberen Schrein zu öffnen, einmal weil die schlechte Beschaffenheit der Thürangeln ein Herunterstürzen befürchten liessen, dann aber, weil die Anlegung einer Leiter die Gemälde des unteren Altares zu verletzen drohte. So kann ich über die in der oberen Abtheilung des Altares enthaltenen Schnitzbilder nichts Genaueres mittheilen.

Gekrönt ist das ganze Altarwerk durch eine ziemlich plumpe (durchkreuzende Kielbogen) durchbrochene Verzierung im Geschmacke der späteren Gothik.

In derselben Capelle befindet sich endlich 5. Der St. Stanislausaltar.

Ehe ich zur Beschreibung dieses ganz vortrefflichen Altarwerkes übergehe, sei es mir gestattet, mit wenigen Worten an die ziemlich unbekannte Legende des heiligen Stanislaus zu erinnern. Dieselbe ist ausführlich enthalten in einer undatirten, vielleicht aus dem Ende des XV. Jahrhunderts herrührenden Druckschrift, betitelt: „Vita beatissimi Stanislai Cracoviensis episcopi. hec non legende sanctorum Polonie Hungarie Bohemie Moravie Prussie et Slesie patronorum. In lombardia historia non contente."

St. Stanislaus wurde im Jahre 1033 zur Zeit der Regierung des Königs Myeczlaus zu Scepanow bei Bochny geboren, sein Vater war ein Edelmann Namens Wyetislaus, seine Mutter Bogna ebenfalls aus edlem Geschlechte herstammend. Nachdem er in Gnesen und Paris studirt, wurde er nach dem Tode des Lampertus (Zula) zum Bischofe von Krakau erwählt, 36 Jahre alt. Von den vielen Wundern, welche er in seinem Leben verrichtete, steht nur eines mit den Darstellungen unseres Altares in Verbindung. Er hatte nämlich von einem Ritter Petrus das Dorf Pyotrawin bei Lublin gekauft, dieser Petrus starb und wurde in der Thomaskirche zu Pyotrawin beigesetzt. Nach seinem Tode fochten seine Erben, Petrus Jacobus und Sulislaus, den Kaufcontract an und verlangten die Rückgabe des Dorfes.

[1]) Wahrscheinlich ist dies der Altar, welchen die Breslauer Kaufmanns-Witwe Frau Hedwig Keller mit einem jährlichen Zinse von 10 Mark im Jahre 1482 der heil. Jungfrau, allen Aposteln, Johannes dem Täufer, Jacobus dem Älteren, Paulus, Katharina, Barbara, Maria Magdalena und Hedwig stiftete. — Schmeidler Urkundl. Beiträge zur Geschichte der St. Maria Magdalenakirche — Breslau 1838, pag. 16.

Da die Zeugen des Vertrages aus Furcht vor dem Könige nicht für ihn aussagen wollten, so liess er den Ritter Petrus, der schon drei Jahre im Grabe gelegen, auferstehen und brachte ihn vor den König. So gewann er seinen Process. Da er jedoch gegen das zügellose Leben König Boleslaus II. eiferte, und besonders gegen die Entführung der schönen Christine, der Gattin des Ritters Msczislaus, sich tadelnd aussprach, so lud er den Zorn des Königs auf sich, und wurde endlich, weil er den König wegen Sodomiterei excommunicirt und die Lieblingsstute desselben verstümmelt hatte, von Boleslaus überfallen und in der Michaelskirche bei Krakau bei der Messe durch einen Schwerthieb in den Kopf getödtet.

Sein Leichnam war zerstückelt den Thieren preisgegeben, doch Adler schützten die Reste, welche unter der Hand der Gläubigen wieder vollständig sich vereinigten. Unter Innocenz IV. wurde er 1253 heilig gesprochen.

Die obere Darstellung der Innenseite des linken Flügels zeigt im schönen vergoldeten Schnitzwerke die Abschliessung des Kaufcontractes. Stanislaus und Petrus sitzen auf Fältestühlen am Tische, jeder einen Beutel in der Hand; auf dem Tische liegt die Kaufsumme, die Petrus einstreicht; mehrere Personen sind anwesend als Zeugen.

Dieser Scene entsprechend wird uns auf dem correspondirenden rechten Flügel die Auferweckung des Petrus vorgeführt, während wir im Schreine selbst Stanislaus erblicken, welcher den Auferweckten als Zeugen vor den König bringt. Dieser sitzt auf seinem Throne, die Krone auf dem Haupte, den Reichsapfel in der Hand, während einer der ihn umgebenden Hofchargen das Reichsschwert hält. Vor ihm steht Stanislaus im bischöflichen Gewande, die Mitra auf dem Haupte, die Litze, welche den Mantel zusammenhält, zeigt die Inschrift: S. STANS. Zu seiner Linken der Erweckte, hinter ihm mehrere Geistliche, von denen einer den Bischofsstab trägt. Die Figuren sind fast lebensgross.

In der unteren Abtheilung des linken Flügels sehen wir den Heiligen vor einem geschnitzten Altare knien (ein Muthwilliger hat im Jahre 1689 die Jahreszahl und die Buchstaben I. S. mit weisser Farbe auf die Vergoldung des Altars geschrieben) mit beiden Händen die Hostie emporhaltend, hinter ihm ein Chorknabe. Der König ist hinter ihm getreten und hat so eben das Haupt ihm gespalten. Auf dem Boden liegt einer der abgesandten Mörder mit gezücktem Schwerte vernichtet. Der König ist von einem Ritter begleitet.

Als Pendant ist auf dem rechten Flügel die That vollbracht zu sehen. Der Heilige liegt entseelt am Boden vor dem Altar; ein Kerl hebt ihm die Casel auf; der König bemüht sich, einen Stab zusammenzusetzen (mir unklar).

Auf den Aussenseiten sehen wir in den oberen Abtheilungen der beiden Flügel in Leimfarben gemalt links die zerstückelten Glieder des Heiligen, die ans Land geschwemmt, von Adlern bewacht werden (erinnert sehr an die Vincenzlegende), und rechts den Leichnam des Heiligen mit einer Casel bekleidet von Gläubigen umgeben.

Die untere Darstellung des linken Flügels führt uns ein Wunder des Heiligen vor, wie er im Traume der Sthronizlawa, der Mutter des kranken Vithkerus, Sohnes des Wenceslaus de Golukarczicze, erscheint und sie über das Schicksal ihres Sohnes beruhigt. Diesem Bilde entspricht die Canonisation des Heiligen. Von zwei Cardinälen geführt naht er sich dem Papste, der ihm auf der Schwelle einer Kirche erwartet, um ihn gleichsam sinnlich in die Gemeinschaft der Heiligen aufzunehmen. Sehr wichtig ist es, dass diese Tafel mit der Jahreszahl 1508 bezeichnet ist.

Diese Gemälde sind vorzüglich dadurch merkwürdig, dass der Hintergrund durch Landschaften und Architecturen ausgefüllt ist, und zwar sind diese Landschaften recht schön componirt, z. B. ist in dem Gemälde, welches den zerstückelten Leichnam des Heiligen von Adlern bewacht darstellt, der Hintergrund eine felsige Schlucht, aus der ein Bach unter Bäumen hervorrieselt. In der Ferne sieht man einzelne Häuser aus dem Grün hervorlugen. Der Van Eyck-sche Einfluss erstreckte sich also schon bis Schlesien.

Die Schnitzarbeiten sind vortrefflich, lebendige Anordnung, sprechende Physiognomien, feines Gefühl für schöne Linien, geschickte Ausführung bis in's Kleinste charakterisiren dieses Werk. Nächst den Flügelschnitzereien am Marienaltar der königlichen Universitätssammlung ist dies Altarwerk sicher das bedeutendste in Breslau.

Interessant ist es, dass wir durch diese Schnitzarbeit zugleich Aufschluss erhalten über den Meister, der den „heiligen Lucas die Madonne malend“ gefertigt hat. Letzteres Werk, das Dr. Förster im 6. Bande der Kunstdenkmale mitgetheilt, befindet sich gleichfalls in der Magdalenenkirche, ist jedoch so schlecht aufgestellt, dass kaum eine genaue Prüfung möglich ist. Der portraitartige Kopf des heiligen Lucas nun findet sich genau wieder unter den Begleitern des heiligen Stanislaus (in der mittleren Darstellung). Wahrscheinlich also rühren beide Werke von einem Meister her, da sie auch in der technischen Ausführung viele Ähnlichkeit verrathen. Da Weiberschönheit darzustellen nicht die starke Seite unseres Künstlers war (die Madonna ist durchaus verfehlt), so wirken die Arbeiten am Stanislausaltar bei weitem besser, als jenes Werk, weil in ihm keine Gelegenheit geboten war, Weiber anzubringen. Das ganze Schnitzwerk datirt von 1508. Die Architectur an dem Baldachin des Schreines ist zierlich und geschickt gearbeitet.

IV.

In der St. Elisabeth-Kirche.

Die Denkmale der Elisabethkirche hat Dr. H. Luchs, der verdienstvolle Forscher Breslauer Alterthümer, unlängst

in einer Monographie beschrieben [1]; ich kann daher grossentheils hier nur mittheilen, was er schon in seinem Schriftchen niedergelegt hat. Doch hoffe ich in Betreff der Holzschnitzereien durch Vergleichung der anderen Denkmale zu anderen Resultaten gelangt zu sein.

1. Der Marienaltar ist noch vollständig mit dem geschnitzten Aufsatze erhalten. Er besteht aus einer Predella, dem Schrein, welcher durch zwei Doppelflügel geschlossen ist, und einem architektonisch gegliederten, mit Figuren verzierten Aufsatz.

Die Predella wird durch eine mit sehr geschmackvollen Fischblasen-Ornamenten verzierte Arcadenreihe in sechs Theile zerlegt. In jeder dieser Arcaden steht eine geschnitzte, vergoldete und bemalte Halbfigur „St. Laurentius", „St. Augustinus", „St. Maria", „Salome", „St. Sylvester" und „St. Johannes Baptista".

Eben so wird der Schrein durch drei freistehende Säulchen und zwei Halbsäulen in vier Theile getheilt. Hinter Kielbogen, welche die beiden mittleren Arcaden schliessen, sind zwischen den Krabben noch kleine Engelsfigürchen eingesetzt. In den beiden mittleren Bogen wird uns die Verkündigung vorgeführt. Der Engel Gabriel hat mit der Linken ein Horn an den Mund gesetzt, um Marien's Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Mit der erhobenen Rechten scheint er seine Rede zu begleiten. Die heilige Jungfrau dagegen hört sitzend seiner Botschaft zu; in ihrem Schosse ruht das mystische Einhorn, bekanntlich flüchtete das Einhorn nur in den Schoss der reinen Jungfrau (cf. Physiologus). Dieses Einhorn deuteten nun die Teologen auf Christus, der von dem Himmelsjäger (Gott) gejagt, sich in den Schoss der Jungfrau (Maria) gerettet habe [2]). Dieser Erzählung folgt Conrad von Würzburg in der goldenen Schmiede (256) [3].

dû vienge an eim gesegede
des himels einhürne,
der wart in daz gedürne
dirre wilden werlt gejaget,
und suochte keiserlichiu maget,
in diner schoz vil seufter leger.
ich meine dô der himeljeger,
dem undertân diu riche sint,
sagte sein einbornez kint
ûf erden nach gewinne.
dô in dein wâre minne
treip her nider balde
ze maneger sunden walde,
dô nam ez, orouwe, sine vluht
zuo dir, vil saelden riche vruht,
und stuof in dînen buosen,
der âne mannes gruosen
ist lûter unde lint gevar.

In den beiden anderen Nischen steht rechts die heilige Hedwig, die Schutzpatronin Schlesiens, links Johannes der Täufer, der Patron Breslau's, beide Statuen fast lebensgross. Über ihnen stehen wiederum in kleinen Nischen die Halbfiguren des heiligen Laurentius und des Johannes des Evangelisten. Da nur über den beiden äusseren Arcaden sich diese Nischen erheben, so ist über den mittleren ein Raum frei geblieben, welcher auch durch die demgemäss ausgeschnittenen Flügel nicht verdeckt wird. In ihm ist die Krönung der Jungfrau dargestellt. Auf einem erkerartigen Vorsprung kniet Maria, hinter ihr sitzen Christus und Gott Vater, hinter denen wiederum fünf musicirende Engel stehen. Diese Krönung wird von dem reich geschnitzten mittleren Baldachin des Altaraufsatzes überragt, zu ihren Seiten die Halbfiguren des heil. Bernhard (?) und der heiligen Elisabeth. In der zweiten Etage des Aufsatzes ist die Himmelskönigin in ihrer Verklärung, die Krone auf dem Haupte, den Christusknaben auf dem rechten Arme, auf Wolken stehend, dargestellt, über ihr wiederum zwei musicirende Engel. Die Architectur des Aufsatzes ist ziemlich nüchtern, aber auch von den Geschmacks-Verirrungen des Blaubeuerner Altars weit entfernt.

In dem linken Seitenflügel befinden sich drei Reliefs. Das obere ganz klein, den oben erwähnten kleinen Nischen entsprechend, der Besuch der Maria bei Elisabeth, die beiden anderen die Geburt, die Anbetung der Könige, demgemäss im rechten Flügel die Flucht nach Ägypten, die Darstellung im Tempel, der Tod Maria.

Die Sculpturen zeichnen sich weniger durch besondere Originalität in der Composition und Auffassung, als durch ein geschmackvolles Arrangement, liebevolle Behandlung der Einzelnheiten, grosse Anmuth in den Weiberköpfen und geschickte Arbeit der umgebenden Architectur aus.

Nachdem die inneren Flügel geschlossen, sehen wir vier bemalte Flügel vor uns, die Aussenseite der inneren, die Innenseiten der äusseren Thüren. Ich will nur kurz den Gegenstand der Gemälde bezeichnen, denn nähere Nachrichten sind bei Luchs zu finden. — In jedem Flügel befinden sich über einander zwei Vorstellungen, und zwar folgendermassen:

Der Gang Mariä nach dem Tempel.	Christus lehrt im Tempel.	Die Beschneidung.	Maria als Mädchen im Tempel betend
Die Vermählung der Jungfrau.	Christus arbeitet als Kind in der Werkstatt seines Vaters.	Der bethlehemitische Kindermord.	Die Ausgiessung des heiligen Geistes.

Auf den Aussenflügeln sind von Schülerhand Christus am Ölberge, die Gefangennehmung, Christus am Kreuz und die Grablegung gemalt. Von dem Meister dieses Altars rührt kein anderes Werk in Breslau her. Die Zeit der Anfertigung so wie die Stifter sind unbekannt.

[1]) Breslau 1860.

[2]) Deutsche Sprachdenkmale des XII. Jahrhunderts, ed. Th. G. v. Karajan, Wien 1856, pag. 78. Vergl. andererseits auch: Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1856, S. 7.

[3]) Ed. W. Grimm. Berlin 1840.

2. Der Prockendorf'sche Altar. Dr. Luchs hat aus dem Wappen (Hirsch) des Donators, das sowohl auf dem Altarschrein, als auch auf einer Seitentafel bei dem knieenden Stifter angebracht ist, festgestellt, dass ein Prockendorf diesen Altar fundirte.

Wenn Dr. Luchs jedoch behauptet, dass dieser Altar wegen seiner köstlichen Ausführung Beachtung verdiene, und dass er von dem Meister des Marienaltars herrühre, so muss ich entschieden dies läugnen. Abgesehen von einigen Anklängen an die architektonischen Formen des Marienaltars, ist nichts vorhanden, was uns berechtigte, einem so geschickten Meister ein so missrathenes Werk zu octroyiren. Ein Blick auf die Madonnentypen in beiden Altären wird hinreichen, meine Behauptung zu begründen, dann aber dürfte die geschmacklose Bemalung des Hintergrundes im Prockendorf'schen Altar auch kaum sich mit der durchaus geschmackvollen Ausstattung des Marienaltars vereinigen lassen. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich diesen Altar demselben Meister zuschreibe, welcher den unter 2. beschriebenen Altar der Magdalenenkirche fertigte, die plumpere Ausführung ist beiden gemeinsam.

Das Hauptrelief stellt die Geburt des Heilands vor. Das Kind (nicht mehr vorhanden) lag auf einem Holzblock, hinter ihm der verstümmelte Kopf des Ochsen, über ihm drei schwebende Engel, ein Spruchband haltend, auf dem die Worte „Gloria in excelsis deo" zu lesen, über diesen nochmals zwei Engel, welche ein Buch in den Händen haben. Links kniet die heilige Jungfrau, rechts St. Joseph, beide durchaus rohe und unbedeutende Figuren, der Hintergrund wird durch einen Teppichbehang gebildet, über demselben sieht man links etwas Architectur und zwei Hirten; rechts grüne Wiesen, auf denen Reiter, Hunde, Schweine mit Leimfarben hingekleckst sind; in der Ferne eine Stadt. Die inneren Seitenborde sind mit einer architektonischen Verzierung bemalt (Bogen etc.); in der auf der rechten Seite ist ein Buch, eine Art Barret (weiss) und eine Stola angebracht.

Die Anordnung der inneren Seiten der Flügel entspricht völlig der im Marienaltar der Magdalenenkirche. In jedem Flügel sind in zwei Abtheilungen über einander je zwei Heiligenfigürchen aufgestellt und zwar im linken oben zwei Heilige ohne Attribute (nach Dr. Luchs Petrus und Paulus, unten St. Christina, nicht Katharina, das Attribut ist ein Mühlstein) und eine Heilige ohne Attribute. Im rechten Flügel St. Johannes Evangelist, St. Laurentius, St. Hedwigis, St. Elisabeth.

Diese Figürchen sind bei weitem besser als der innere Schrein ausgeführt. Da der Altar in der Magdalenenkirche im Jahre 1462 gestiftet worden ist, so dürfte dieser wohl aus derselben Zeit, wenn auch einige Jahre später, herrühren, da die Arbeit schon sorgfältiger und tüchtiger geworden ist.

Auf den Aussenseiten der beiden inneren Flügel sind in den unteren Abtheilungen die Donatoren mit ihren Schutzheiligen gemalt. Links der alte Prockendorf mit fünf Söhnen, kenntlich an seinem Wappen (ein rother schreitender Hirsch im silbernen (?) Felde); hinter ihm steht sein Patron, ein Bischof. Rechts die Gemahlin des Stifters mit drei Töchtern, eine Grudschreiber, neben sich ihr Wappen (ein schwarzer springender Bracke mit rother Zunge im silbernen Felde); hinter ihr St. Anna, mit der heiligen Jungfrau und dem Christuskinde, beide Donatoren haben ein Spruchband mit der Legende: „miserere mei deus". Über diesen Gemälden ist links die Anbetung der Könige, rechts St. Christophorus und St. Michael dargestellt.

Die Innenseiten der äusseren Flügel zeigen links drei Heilige, welche ich wegen der ungünstigen Aufstellung des Altars nicht zu erkennen vermochte (Dr. Luchs nennt sie Severus, Sebastian und Franciscus) und St. Hieronymus; rechts dagegen sind vier Heilige St. Apollonia, Ottilia, Dorothea und Margaretha. Die Aussenseiten dieser Flügel stellen dar, links die Verspottung und die Grablegung, rechts den Judaskuss und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.

3. Der Altar im rechten Chor des Seitenschiffes. Während bei dem grösseren Theile der oben besprochenen Altarwerke eine mehr plastische Ruhe die Auffassung charakterisirte und auch schon durch die vorherrschende Vergoldung von vorn herein auf jede malerische Illusion Verzicht geleistet wurde, sehen wir gerade bei diesem Altare, von dem nur das Mittelstück geschützt, die übrigen Theile gemalt sind, ein Streben nach malerischer Anordnung und dramatischer Wirkung, die Figuren sind meist bemalt, nur schwache Vergoldungen sind an den Kleiderverzierungen angebracht.

Christus ist inmitten der beiden Schächer gekreuzigt. Zu seinen Füssen ist Maria in Ohnmacht gesunken; sie wird von Johannes gehalten. Rechts (vom Beschauer) vom Kreuze steht der gute Hauptmann Longinus in stattlicher Ritterrüstung, ein Spruchband in der Hand: vere dei filius erat iste; hinter ihm ein Mann, der das Rohr mit dem Schwamm und ein Essiggefäss hält. Links vom Kreuze steht ein Kriegsknecht mit einer Hellebarde bewaffnet; er scheint eben Christi Seite geöffnet zu haben. Zur Seite steigt mit einer Leiter ein Knecht zum Kreuze eines Schächers empor. Der Hintergrund ist mit Volk angefüllt.

Auf dem Rahmen ist unten die Jahreszahl und ein Monogramm eingeschnitten.

Die Sculpturen sind anerkennenswerthe Leistungen, wenn auch dieses Streben nach Lebendigkeit ein verfehltes zu nennen ist.

Auf der inneren Seite der Flügel befinden sich links zwei Gemälde über einander gestellt: Maria Magdalena, welche den knienden Stifter, einen Altaristen, der heiligen Jungfrau empfiehlt, und unten Johannes Baptista und Hieronymus, links Katharina, eine Heilige, St. Stanislaus und St. Francisus. Die Aussenseiten stellen dagegen das Ecce homo, die Verspottung, die Geisselung und Christus am Kreuze

vor. Zu den Seiten des Kreuzes Maria und Johannes, am Kreuzesstamme Maria Magdalena.

4. Der krappische Altar aus der ehemaligen Krappschen Capelle, der Stifter starb 1497. Nur der innere Schrein ist geschützt. Christus am Kreuz umgeben von 4 Engeln, welche schwebend das Blut in Kelchen auffangen. Am Kreuzesstamme St. Maria Magdalena; zu den Seiten Maria und Johannes. Die Halbfiguren, welche ehemals in, jetzt vor der Predella stehen, sind der auferstandene Christus, in der Mitte zwei Engel, an seinen Seiten Maria und Johannes. Die Schnitzbilder waren bis auf die letzte barbarische Restauration (Ende der Fünfziger-Jahre) vergoldet und bemalt, wurden aber damals mit weisser Ölfarbe übertüncht. Die Sculpturen der Predella sind gut, die des Schreines aber nicht besonders werthvoll. Von den doppelten Flügelpaaren sind mit Ausnahme der Aussenseiten der äusseren Flügel alle bemalt, wenn auch die Gemälde unbedeutend sind. Der Gegenstand dieser Gemälde ist: der Judaskuss, Christus vor Pilatus, das Verhör vor Kaiphas, die Geisselung, die Dornenkrönung, die Verspottung, Ecce homo, die Beweinung, die Kreuzigung, Christus in der Hölle, Pilatus wäscht sich die Hände, die Grablegung.

V.

In der St. Bernhardin-Kirche.

Diese Kirche, welche auf die Ermahnung des Johannes Capistrans gestiftet wurde, begann man im Jahre 1453 am Sonntag Judica [1]). Als Bauwerk hat sie wenig oder gar keinen Werth. Unter den wenigen Alterthümern, die in dieser Kirche sich erhalten haben, ist nächst der bekannten Hedwigstafel, das Bemerkenswertheste ein Marienaltar, eher wie jene in der Rathscapelle untergebracht ist.

In der Predella, die schon mehrfach restaurirt und ausgeflickt worden, befinden sich vier Halbfiguren der Kirchenväter Chrysostomus, Hieronymus, Ambrosius, Augustinus; bedeutende meisterhaft ausgeführte Gestalten. Der Schrein enthält im Hochrelief eine heilige Jungfrau, welche auf erhöhten Sitze, die Augen gegen Himmel gerichtet, die Linke auf der Brust, mit der Rechten das Evangelienbuch haltend, welches in ihrem Schosse ruht, den sie umgebenden Aposteln das Wort Gottes zu predigen scheint. Nach der Legende ist sie auch im Himmel mit der smaragdenen Predigerskrone geschmückt worden [1]). Wernher vom Niederrhein [2]) erzählt in der „Veronica“ (pag. 20. 3).

Vnsi liue vrowi gine undir si.
si trosti si vnde sag in bi.
Vndi sagiden tugindin gauch.
wi ir was di si unsin herren truch.
Vnde von ir leven du si in iophine.
Vnde von dem wege du si zu ir niehtin gine.
Dat was kume ein halvi mile.

In dieser Darstellung sind die Apostelköpfe am bedeutendsten, der der heiligen Jungfrau ist weniger lobenswerth. Ursprünglich standen zu beiden Seiten des Schreines Flügel, darauf deuten die Auskragungen an der Predella hin, jetzt jedoch sind sie nicht mehr vorhanden.

Von der Bekrönung des Altares, welche aus drei reich verzierten Bogen bestand, in deren mittleren der leidende Christus, in den beiden anderen aber Johannes und Maria aufgestellt waren, sind nur noch Fragmente übrig geblieben. Von den Statuen haben wir noch die gedachte Figur des Heilands und zwei Engel, welche wahrscheinlich früher die Passionswerkzeuge trugen, erhalten; die Statuen der Maria und des Johannes sind verloren.

Die sämmtlichen Altäre, welche ich in dem vorhergehenden Bericht zu schildern versucht habe, sind in der Zeit von 1450 — 1510 entstanden. Bedenkt man, dass vorzüglich in den Jahren bis 1479 Breslau beständig mit den ketzerischen Böhmen im Kriege lag und ausserdem sein Handel unter den Brandschatzungen der Schnapphähne auf Burg Lehnhaus und Kynast etc., vielfach zu leiden hatte, dass Misswachs und Theurung oftmals das Land betraf, so muss man doch die Opferwilligkeit der Donatoren bewundern, welche in so schlimmer Zeit noch Geld zur Stiftung von Altären übrig behielten. Und, dass solche Arbeiten nicht wohlfeil zu haben waren, zeigt der Umstand, dass der Convent von St. Adalbert allein zur Neuvergoldung seines Schutzpatrons einen Goldgulden zu bezahlen hatte [3]).

Es sind noch eine grosse Menge von in Holz geschnitzten Einzelfiguren im Museum für schlesische Alterthümer und in einer Kammer der St. Maria Magdalenenkirche aufbewahrt. Auf diese werde ich, wenn meine Studien über schlesische Künstler zu einem befriedigenden Abschluss gelangt sein werden, zurückkommen; diesmal war es mir noch darum zu thun, Kenner alter Holzschnitzwerke auf die fast unbekannten Breslauer Altarwerke aufmerksam zu machen.

---

[1]) Gomolcky, kurz gefasster Inbegriff der vornehmsten Merkwürdigkeiten der Stadt Breslau. I. Breslau 1733. — Nach Peter Eschenloer's, Stadtschreibers von Breslau, Geschichten der Stadt Breslau vom Jahre 1440 — 1479. (ed. Dr. J. H. Kunisch. Breslau 1827, I.), wurde am Montag nach Trinitatis 1462 der Bau begonnen.

[1]) Marienlieder, ed. W. Grimm (Haupt-Zeitschrift für deutsches Alterthum, Band X).

[2]) Ed. W. Grimm. Berlin 1839.

[3]) 1493. Item (in profesto simonis et Jude apostolorum). 1 flor. sacristano ad deaurandam ymaginem stl. Adalbertl. — Baurechnungen des ehemaligen Dominicaner-Convents zu St. Adalbert in Breslau. Ed. Dr. H. Luchs Breslau 1858.

Über einige Kunstdenkmale in Niederösterreich und Steiermark [1]).

(Nach den Ergebnissen einer Studienreise.)

III.

Das gothische Wohnhaus zu Bruck a. d. Mur.

Gezeichnet von H. König, beschrieben von K. Weiss.

(Mit 1 Tafel.)

Von städtischen Wohnhäusern mit einer reichern architektonischen Ausschmückung als sie gewöhnliche Bedürfnissbauten erfordern, haben sich in Deutschland ungeachtet der socialen Umgestaltungen des Städtelebens, während eines Zeitraumes von drei bis vier Jahrhunderten einige interessante Beispiele erhalten. Im Norden Deutschlands — der Heimath des Backsteinbaues — ist es vorzugsweise der grosse Markt Greifswalde, in dem sich auf der Ostseite des Ortes drei mittelalterliche Hausfaçaden erhalten haben. Die eine derselben, in mehreren kunstgeschichtlichen Werken wie in Lübke's Architecturgeschichte abgebildet, zeigt eine besonders reiche Decoration. Über dem Dachgesimse erhebt sich stufenförmig ein Giebel mit Fenstern von mannigfach durchbrochenen Bogenzierden und mit Strebethürmchen, die mit bunten Nischen im Rosettenwerk geschmückt sind. Im Süden Deutschlands sind es vor Allem die Nürnberger Hausbauten, Bauwerke aus Haustein, welche in dieser Richtung ein specielles Interesse gewähren [2]). Wir erwähnen unter denselben das Haus Nassau, welches auf castellartigem Grundrisse sich erhebend, an der Façade mit einem geschmackvollen Erker, an den Ecken mit schlanken Thürmchen und oben mit einer Zinnenbekrönung und einem reich von Masswerk durchbrochenen Geländer unterhalb der Letzteren geschmückt ist. Ähnliche Beispiele decorativer Behandlung zeigen das steinerne Haus zu Frankfurt am Main und einige Häuser zu Augsburg. In den niedersächsischen Districten, wie zu Braunschweig, Quedlinburg u. s. w. hat endlich der Fachwerkbau einige originelle Anlagen hervorgebracht und namentlich zu einer reich ausgebildeten Schnitzkunst die Veranlassung gegeben.

Auch in Österreich sind bisher einige ganz beachtenswerthe Privatbauten, wie die Häuser zu Kuttenberg, Eger, Pilsen und Laun in Böhmen, dann Bartfeld in Oberungarn bekannt geworden, Bauwerke, die sich im Allgemeinen dem Charakter süddeutscher Bauten mit ihren eigenthümlichen Erkerbildungen nähern.

Im Bezug auf die reicher ausgestatteten mittelalterlichen Hausbauten lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass sie im Gegensatze zu den antiken auf geräumiger Fläche erbauten Wohngebäuden meist auf schmalen, aber tiefen Grundplänen angelegt wurden, so dass sie häufig nur eine Breite von zwei, drei bis vier Fenster hatten [3]), dagegen in manchen Städten eine Höhe von vier bis fünf Stockwerken erreichten. Die tiefen Zimmer bedurften daher auch in den unteren Stockwerken, wo in der engen Strasse ein ohnehin nur spärliches Licht eindrang, vieler und möglichst grosser Fenster, welche in den ebenerdigen für die Aufbewahrung der Waaren dienenden Theilen hoch hinaufgezogen wurden, in den oberen Stockwerken aber die breite Vorderseite fast ganz ausfüllten. Die Fenster mehrfach abgetheilt, waren häufig durch schmale Mauerpfeiler geschieden und durch Steinpfosten untertheilt, die kleinere von grösseren überwölbte Bögen trugen. In den Gegenden des Backsteinbaues finden sich sehr zahlreich zur Verdeckung des Daches die treppenförmig aufsteigenden Giebel, welche als Decorationsmittel angewandt, oft reich verziert wurden; in den Gegenden des Hausteinbaues begegnet man wieder häufig den Erkern und Eckthürmchen mit den Zinnenbekrönungen, fast überall ist jedoch der Façadenbau geschlossen, wie dies die rauhen Witterungsverhältnisse erforderten, höchstens dass zur ebenen Erde für den Verkehr des Kleinhandels sogenannte Lauben, bedeckte und meist gewölbte Säulengänge eingerichtet waren, die auf Marktplätzen oder in breiteren Strassen den Häusern entlang liefen und unter einander in Verbindung standen. Diese Lauben gaben dort, wo sie vorkamen, Veranlassung zu einer übereinstimmenden Bildung des Ganzen, so dass die Säulenhallen ungeachtet der Verschiedenheit der einzelnen Häuser als ein horizontales Band die verticalen Architecturen zusammenhielten und auch eine regelmässige Gliederung der oberen Theile beförderten [4]). Nach bestimmten Grundsätzen wurde übrigens bei dem Hausbau des Mittelalters so wenig, wie bei jenem der Neuzeit vorgegangen. Örtliche Verhältnisse, Landessitte und das Material haben eine grosse Verschiedenheit bedingt, und auf diesem Gebiete noch weniger als auf jenem der kirchlichen Architectur eine gewisse künstlerische Einheit in der Gestaltung des Aufbaues möglich gemacht.

Eine sehr interessante Erscheinung unter den mittelalterlichen Wohnhäusern auf deutschem Boden ist ein Haus zu Bruck a. d. Mur in Steiermark, das zugleich eines der reizendsten und prachtvollsten Werke der Profanarchitectur in Österreich sein dürfte, und mit welchem wir uns hier etwas eingehender beschäftigen wollen, da dasselbe bisher so gut wie unbekannt war [5]).

---

[1]) Vergl. Mittheilungen 1862, p. 158 und 190.

[2]) Rettberg, R. v., Nürnberg's Kunstleben. Stuttgart 854, S. 58

[3]) Solches war namentlich in Wien der Fall, wie dies aus einer Ansicht der Stadt Wien aus dem XV. Jahrhundert und einer Ansicht des hohen Marktes aus dem XVI. Jahrhundert hervorgeht. Vergl. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines I. und Schlager's Wiener Skizzen aus dem Mittelalter I. 237.

[4]) Schnaase C., Geschichte der bildenden Künste IV.

[5]) Kugler F. H. in seiner Geschichte der Baukunst (III) erwähnt zwar das Haus, jedoch nur von wenigen Notizen begleitet.

Bruck a. d. Mur ist eine den Freunden der österreichischen Kunstdenkmale nicht fremde Stadt. Die kirchliche Architectur ist daselbst durch den noch aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts erbauten Chor der Minoritenkirche, durch das aus dem XV. Jahrhundert herrührende Presbyterium der Pfarrkirche und eine frühgothische Friedhofcapelle, die Malerei und Bildhauerei durch mehrere Tafelgemälde und Schnitzwerke und das Gebiet des Kunsthandwerkes durch die schöne gothische Thür und den geschmackvollen Brunnen vertreten [1]). Die wenigen vorhandenen Überreste lassen schon erkennen, dass Bruck einstens nicht ohne Bedeutung und Wohlstand war. Und in der That nahm die Stadt einst in der Steiermark den zweiten Rang ein. Nachdem Bruck bereits unter Kaiser Rudolph von Habsburg neuerdings zur Stadt erhoben wurde, hielten später die Stände häufig daselbst Landtage ab und die Landesfürsten verlegten dahin ihre Hoflager. Am Knotenpunkte zweier bedeutender Handelsstrassen gelegen, von denen die eine über Graz nach Triest und die andere über Friesach und Klagenfurt nach Oberitalien führte, erfreute sich die Stadt im Mittelalter eines lebhaften Verkehres, die Bürgerschaft einer grossen Wohlhabenheit. Eine solche Stadt, die überdies viel mit Fremden und namentlich mit Italienern in lebhaftem Verkehr stand, hatte ohne Zweifel auch einige ansehnliche Wohnhäuser, die theils den Edlen des Landes, theils den Bürgern gehörten. Auch die Landesfürsten besassen daselbst ohne Zweifel eine Residenz, in der sie zur Zeit des Hoflagers sich aufhielten.

Ein Überrest dieser Glanzepoche der Stadt Bruck ist das Haus, von welchem wir zu sprechen haben. Wiewohl dasselbe in seiner ursprünglichen Gestalt allerdings nicht mehr vorhanden ist und offenbar manchen Veränderungen, die das Bedürfniss verschiedener Zeiten und der Wechsel im Besitze mit sich gebracht haben, unterlag, genügt doch immerhin der noch in seinem alten architektonischen Schmucke erhaltene Theil zur Beurtheilung der einstigen künstlerischen Ausstattung und des reizenden Anblickes, den es inmitten einer Reihe anderer — vielleicht ähnlich, wenn auch nicht so reich gestalteter Wohnhäuser gewährt haben mochte. Das Haus steht auf dem grossen geräumigen Hauptplatze und bildet die Ecke der Wiener Gasse. Haupt- und Seitenfaçade haben eine ungewöhnliche Breite und Ausdehnung, dagegen nur die Höhe eines Stockwerkes. Wenn es daher in dieser Beziehung von der gewöhnlichen Anlage mittelalterlicher Wohnhäuser abweicht, so stimmt es in Bezug auf die Tiefe vollkommen überein. Betritt man das breite gewölbte Vorhaus des gegen den Hauptplatz zu gelegenen Haupteinganges, so führt ein langer Gang in den verhältnissmässig schmalen und beengten Hofraum, so dass die Räumlichkeiten des gegen den Platz zu gelegenen Theiles fast so tief sind, als die Seitenfaçade lang ist.

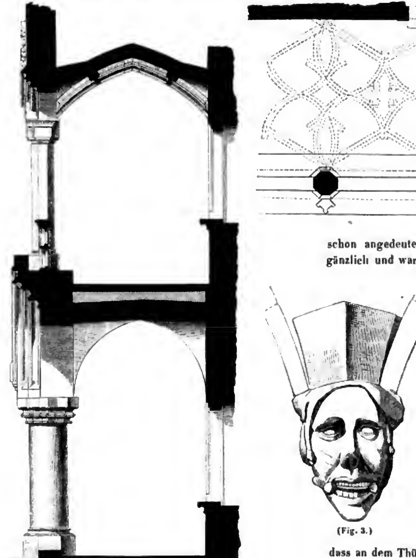
[1]) Mittheilungen 1857, S. 310 und 1862, S. 190.

Was uns zunächst interessirt, ist die künstlerische Anordnung der gegen den Hauptplatz gelegenen Façade. Der ganzen Breite entlang dehnt sich zu ebener Erde eine offene Laube, bestehend aus sechs von Säulen getragenen Arcadenbögen, aus. Über dieser Laube ist im ersten Stockwerke eine Gallerie nach Art der venetianischen Loggien angebracht, die jedoch gegenwärtig nur theilweise mehr und zwar über drei Arcaden des ebenerdigen Säulenganges erhalten ist und über den anderen drei Arcaden zugemauert wurde, so dass dort im ersten Stockwerke fast keine Spur der alterthümlichen Form mehr vorhanden ist, sondern moderne Fenster die Stelle derselben vertreten. Wir beschränken uns daher auch in der Abbildung der Façade (Taf. XIV) auf jenen Theil, der noch in der ursprünglichen prachtvollen Ausstattung vorhanden ist.

Sowohl die Laube als auch die Gallerie sind gewölbt (Fig. 1); das Kreuzgewölbe der ersteren, im einfachen, ziemlich steil ansteigenden Spitzbogen behandelt, hat keine Rippen, sondern nur einfache scharfkantige Grate, die an der Wand auf breiten ungegliederten Consolen absetzen; dagegen ist das Gewölbe des ersten Stockwerkes in flachen Spitzbogen mit breiten stark hervortretenden Rippen gespannt. Das Gewölbfeld ist reicher und wie aus dem Grundrisse (Fig. 2) zu ersehen ist, mit bunt und zierlich gestalteten Rippenbildungen geschmückt.

Drei Arcaden der Laube und zwar jene unter dem modernisirten Theile des ersten Stockwerkes sind rundbogig, die übrigen drei Arcaden unter der Gallerie im geschweiften Spitzbogen ausgeführt. Die Bögen ruhen auf kurzen massiven Säulen mit rundem Schafte und hohem polygonem Sockel. Die Säulen, aus Marmor geformt, haben eine ganz einfache Basis und an jenem Theile, wo dieselben Rundbögen tragen, ein eben so einfaches Kämpfergesimse mit kräftiger, an den Ecken abgestumpfter Deckplatte; das Kämpfergesimse setzt sich unmittelbar und ohne Vermittlung eines Capitäls an den Säulenschaft an. Verschieden hievon ist die Behandlung der Säulen an der Stelle der geschweiften Spitzbögen. Dort setzt sich in polygoner Form oben an dem Säulenschaft ein Bündel consolenartiger reich profilirter Glieder an, in die sich die Anläufe der Bögen verschneiden. Ein horizontales kräftig profilirtes Gesimse bildet über den Arcaden den Abschluss des Säulenganges. In verticaler Richtung steigen zwischen den Bogenanläufen kurze Fialen bis zu dem erwähnten Gesimse empor, die auf zierlich gearbeitete Consolen sich stützen, von denen wir in Fig. 3 und 4 zwei charakteristische Motive geben. Auf der Deckplatte des rechteckigen Eckpfeilers ist die in Fig. 6 abgebildete Thiergestalt sichtbar. Über dieser eigenthümlichen Thierbildung tritt an der Ecke ein schön gemeisselter und aus verschlungenem Astwerk gebildeter Baldachin (Fig. 5) vor, der in seiner zwar spätgothischen aber reichen Durchbildung von vorzüglicher Wirkung ist. Die Laibungen der Rund- und Spitzbögen sind nach Aussen mit

fein gearbeiteten stylisirtem Blattwerk geschmückt und selbst die schmalen Flächenräume zwischen den Bögen und



(Fig. 1.)

Fialen zur Erhöhung des Effectes mit Fischblasen-Masswerk belebt. Leichter und schlanker in den architektonischen Verhältnissen baut sich die Gallerie des oberen Geschosses auf. Über je einen Spitzbogen der ebenerdigen Laube erheben sich oben zwei von polygonen Säulen getragene Stichbogen. Die schlank geformten Säulen haben auch hier — bis auf eine — an der Stelle des Capitäls ein Kämpfergesimse mit einer ungewöhnlich hohen Deckplatte. Vorzüglich schön gearbeitet ist die Brüstung der Gallerie, und das Masswerk derselben von einer Mannigfaltigkeit in den Motiven, wie sie kaum an einem zweiten ähnlichen Bauwerke dieser Gattung anzutreffen sein dürften.

Im Gegensatze zu dieser Façade ist jene gegen die Wiener Gasse zu gelegene von grösster Einfachheit. Wie

(Fig. 2.)

schon angedeutet, fehlen hier Säulengang und Gallerie gänzlich und waren auch niemals vorhanden. Einige in der ursprünglichen Form noch erhaltene Fenster haben geradlinige Sturzbalken, stark hervortretende und von Consolen gestützte Fensterbänke und an den Seitentheilen einen ziemlich reich profilirten Rahmen. Ein breiter gleichfalls gegliederter Steinpfosten untertheilt jedes Fenster in verticaler Richtung.

(Fig. 3.)

Nicht ohne Interesse ist eine noch vorhandene Eingangsthür. Auch diese hat einen geradlinigen Abschluss und eine aus Stabwerk gebildete Einrahmung, ähnlich jener Anordnung, wie sie zuweilen an Kirchenportalen vorkommt. Einen besonderen Werth erhält aber dieser Eingang dadurch, dass an dem Thürsturz in der Mitte der in Fig. 7 abgebildete Schild und über demselben in der Mauer die Jahreszahl 1505 zwischen den beiden Buchstaben *P* und *K* eingemeisselt ist.

Ob dem erwähnten Schilde eine heraldische Bedeutung zu Grunde liegt, vermögen wir nicht zu bestimmen. Eben so ist uns der Sinn der beiden Buchstaben gänzlich fremd, und die von uns in dieser Richtung angestellten Nachforschungen haben zu keinen befriedigenden Aufklärungen geführt. Nur als Vermuthung sprechen wir es aus, dass diese Buchstaben auf den Baumeister Bezug haben können. Dagegen nehmen wir keinen Anstand die Jahreszahl 1505 als den Zeitpunkt der Erbauung des Hauses anzunehmen, da der architektonische Charakter des Bauwerkes damit in voller Übereinstimmung steht. —

Vergleichen wir das Brucker Haus mit ähnlichen Profanbauten in Deutschland, so begegnen wir einer bedeut-

samen Verschiedenheit in der Anlage. Das Vorkommen des ebenerdigen Laubenganges ist allerdings eine in grösseren Städten und namentlich in jenen eines regen ausgebreiteten



(Fig. 4.)

Handelsverkehres nicht seltene Erscheinung. Als „Hallen" (hall, Guildhall) sind sie in England und als „Loggien" in Italien bekannt und dürften nebstbei, dass sie dem Verkehre Schutz gegen alle Witterungsverhältnisse gewährten, vorzugsweise dem Umstande ihre Entstehung verdanken, dass im Mittelalter jedes Gewerbe durch Sitte und Gesetz darauf angewiesen war, seine Erzeugnisse gemeinsam zum Verkaufe auszulegen. Daher standen auch die Laubengänge der verschiedenen Häuser unter einander in Verbindung und wurden auf den belebteren Strassen und Plätzen angewendet [1]). Diese offenen Laubengänge beschränkten sich aber in Deutschland fast überall nur auf die ebenerdigen Geschosse, die oberen waren in der Regel geschlossen und der Raum über den Gängen meist zu Wohnungen benützt. Nur in Höfen begegnet man diesen Anlagen auch in den oberen Stockwerken, wo sie dann den Zweck hatten, die ununterbrochene Verbindung zwischen den einzelnen Wohnungen herzustellen.

[1]) Auch in Wien waren solche Lauben, worauf die noch bestehende Bezeichnung einer Strasse „Tuchlauben" hinweist. Indess ist aus einer Ansicht des hohen Marktes (aus dem XVI. Jahrhundert) zu ersehen, dass die Häuser auch ebenerdige geschlossene Vorbaue hatten, die als Verkaufslocale dienten, und dass die Vorbauten der einzelnen Häuser nicht unter einander in Verbindung standen. Vergl. J. C. Schlager, Wiener Skizzen I. 237.

In Italien, wo der geschäftliche, der kaufmännische wie der gewerbliche Verkehr fast ganz oder zur Hälfte auf offener Strasse vorging, und selbst heute noch zum Theil in dieser Weise geübt wird, oder wo überhaupt durch locale Gründe eine eigenthümliche Anordnung der Façaden herbeigeführt wurde, waren dagegen solche Loggien auch in den oberen Stockwerken häufig angewendet und gaben dem ganzen Bau einen ungemein freundlichen schmuckvollen Charakter. In Venedig, wo der Bau der Privatpaläste durch den einstigen fürstlichen Reichthum der Besitzer mit ausserordentlichem Luxus geführt wurde, sind am Canal grande vom Marcusplatze abwärts noch heute eine Reihe der glänzendsten Beispiele dieser Art. Während dort das unmittelbar an das Wasser stossende Erdgeschoss meist zu Waarenlagern dient und sich daher auch häufiger durch einfache Portalbögen, seltener durch eine weite Halle öffnet, erscheinen in den Obergeschossen die Mitteltheile als Räume



(Fig. 5.)



(Fig. 6.)

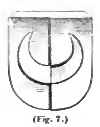
geselligen Verkehres, bestehend aus luftigen Säulenarcaden, deren Logenwerk rechtwinkelig umfasst, ähnlich

und zum Theil reicher als bei der Gallerie des Dogenpalastes in Masswerkmustern durch einanden geschlungen ist.

Mittelalterliche Profangebäude mit ähnlichen gegen die Strasse zu gerichteten offenen Säulengängen im unteren wie im oberen Geschosse, finden sich auch in Österreich, Tirol, Steiermark und Kärnthen. Sie sind zwar in der Regel ganz einfach und haben nicht den reichen künstlerischen Schmuck venetianischer Loggien; es tritt bei den Arcaden seltener der Spitzbogen und weit häufiger der Rundbogen auf, aber das Motiv ist dasselbe wie bei jenen und scheint auch durch den Einfluss, den der rege Verkehr dieser Länder im Mittelalter mit Italien, wie in manchen Sitten und Gewohnheiten, so auch in dieser Richtung mit sich gebracht hat, von Italien dahin gekommen zu sein. Beispiele dieser Bauweise, wenn auch nur in Überresten, sind uns in Österreich zu Mödling, Perchtoldsdorf, in Steiermark zu Gratz und Cilli, in Kärnthen zu Friesach und Wolfsberg aus eigener Anschauung bekannt. Das hervorragendste und schönste Gebäude dieser Art ist aber jedenfalls jenes zu Bruck, mit welchem wir uns hier eingehender beschäftigt haben.

Bei dem Brucker Hause erstreckt sich jedoch diese Verwandtschaft mit den italienischen Loggien nur auf die äussere Anordnung der Façade; die Behandlung der Gothik selbst hat mit jener der Venetianer Loggien nichts gemein, sie verräth einen an deutschen Bauwerken gebildeten Meister, dem überdies eine ausserordentlich tüchtige Technik zu Gebote stand.

Was nun die Frage anbelangt, ob das Haus in die Reihe der gewöhnlichen Privatwohnhäuser zu stellen ist, so bietet uns eine in älteren steiermärkischen Geschichtswerken vorkommende Angabe zur Beantwortung dieser Frage einige Anhaltspunkte. Cäsar[1]) bemerkt, das in Bruck die Landesfürsten häufig das Hoflager gehabt haben. „Daher ist noch das Eckhaus am Platz merkwürdig, dessen Vorgebäude auf Säulen ruht und in welchem sich ein Fenster (so von der Erde bis zur Bedachung aus schwarzem Marmor ausgeführt ist), besonders auszeichnet, neben welchen 2 aus Stein ausgehauene Herzoge stehen, es ist dieses Zimmer das herzogliche Cabinet genannt worden, weil selbe diese Stadt öfters mit ihrer Gegenwart beehrt haben". Wenn unter dieser Beschreibung unser Haus verstanden ist, was wir nicht für unwahrscheinlich halten, wiewohl die hier angeführten Details der Beschreibung mit dem gegenwärtigen Bestande des Gebäudes nicht vollständig übereinstimmen, so haben wir daher ein altes fürstliches Wohnhaus vor uns, und es lässt sich aus dieser Bestimmung wohl dessen reiche architektonische Anordnung erklären[2]).



(Fig. 7.)

Die Wandgemälde der St. Jakobskirche zu Leutschau.

Von Wenzel Merklas.

Unter den Resten mittelalterlicher Kunst sind die Werke der Malerei den meisten nachtheiligen Einflüssen unterworfen. Bei den Denkmalen der Architectur vermag Material und Masse dem nagenden Zahne der Zeit kräftig zu widerstehen, auch bei der Mehrzahl der Sculpturen kann der Stoff, aus dem sie gefertigt worden, auf eine längere Dauer rechnen; dagegen steht dem Maler als Mittel der Darstellung nur eine dünne oft wie hingehauchte Farbenlage zu Gebote, deren Beständigkeit von der Beschaffenheit und Wahl der Farben, der Bindemittel, des Grundes abhängt, und durch zufällige oder absichtliche Verletzungen so wie unvermeidliche klimatische Einwirkungen sehr leicht Schaden leidet. Ungeachtet dieser Vergänglichkeit der Werke des Pinsels könnte die solide Technik der alten Meister viele ihrer nun verlorenen Arbeiten eine lange Reihe von Jahren überdauern lassen, wenn nicht die Ungunst der Zeitumstände ihre verderbliche Thätigkeit vorzüglich gegen diese Denkmale gerichtet hätte. Wir erinnern hier nur an die Verheerungen des Hussitenkriegs, die Gräuel der fanatischen Wiedertäufer, an die Zerstörungsscenen in allen Gegenden, wo sich die Genfer Reformation festgesetzt hatte; und nachdem alle diese Stürme ausgetobt hatten, wirkte der geänderte Gang der Bildung zum Nachtheile der mittelalterlichen Kunstwerke nicht nur in Ländern, wo man dogmatische Bedenken gegen bildliche Darstellungen hatte, sondern auch, wo das Volk dem alten Glauben im Ganzen treu geblieben war.

Als in Folge der besonders von Italien ausgehenden enthusiastischen Vorliebe für das griechische und römische Alterthum auch auf dem Gebiete der Kunst ein völliger Umschwung in den bis dahin geltend gewesenen Ansichten eingetreten war, gingen die Verehrer der classischen Kunst in ihrer Einseitigkeit so weit, dass sie alles, was den von ihnen aufgestellten Gesetzen antiker Schönheit nicht zu entsprechen schien, als barbarischen „gothischen" Wust unbedenklich verwarfen. Im Laufe des XVIII. Jahrhunderts gesellte sich noch ein mächtiger Bundesgenosse hinzu, die „Aufklärung", welche in ihrem Streben, für die menschliche Gesellschaft neue Grundlagen zu finden, allen im Staat und Kirche auf historischen Boden erwachsenen Verhältnissen offenen Krieg erklärte, und natürlicher Weise vor Allem gegen das Mittelalter, seine Institutionen und

[1]) Kirchen- und Staatsgeschichte von Steiermark. Gratz IV. S. 78.

[2]) Da noch im XVI. Jahrhundert in Bruck wiederholt Landtage abgehalten wurden, so mochten auch die damals regierenden Erzherzoge von Steiermark nach Bruck wiederholt ihre Residenz verlegt haben.

Denkmale, als Vermächtnisse einer finsteren, despotischen Zeit feindselig auftrat. Das im Namen des Classicismus begonnene Zerstörungsgeschäft wurde nun mit erhöhtem Eifer fortgesetzt. Viele der alten Baudenkmale wurden als überflüssig abgetragen, dem allmählichen Verfalle überlassen; am liebsten aber wandte sich die Neuerungssucht auch da, wo die alten Baulichkeiten verschont blieben, gegen ihre innere Ausstattung, um ihnen, wie vorgegeben wurde, eine dem gereinigten Geschmacke angemessene Einrichtung zu geben, und sie von dem Kram mittelalterlichen Aberglaubens zu säubern. Man setzte zur Vertilgung der alten düsteren Wandmalereien die Tüncherquaste in Bewegung; an die Stelle der prächtigen gemalten Fenster trat gemeines Glas; die gothischen Schreinaltäre wanderten, wenn sie nicht das Loos gänzlicher Vernichtung traf, sammt ihren Bildertafeln und bunten Statuen in die Rumpelkammer; kurz, es wurde gegen Alles, was der mittelalterlichen Kunst angehörte, ein Vertilgungskrieg eingeleitet, dessen Schuld es wahrlich nicht ist, dass noch so Manches sich bis in unsere Tage gerettet hat.

Nachdem gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts der Rausch den höchsten Grad erreicht, manche bittere Erfahrung die Begeisterung für die neue weltbeglückende Ära abgekühlt hatte, fand sich nothwendiger Weise auch die Reaction ein, begleitet von einer besonneneren Prüfung, welche zu der Einsicht führte, dass doch nicht Alles, was dem so arg verschrieenen Mittelalter seinen Ursprung verdankt, schon darum geradezu schlecht und verwerflich sei. Auch in der Kunst war man zu einem ähnlichen Wendepunkte gekommen. Die Herrschaft des „gesunden Menschenverstandes“ hatte das künstlerische Streben einerseits zur kahlsten Nüchternheit, die blinde Anbetung der Antike andererseits zur schwülstigen, innerlich hohlen Nachahmung derselben verleitet; beide Richtungen vermochten aber das Verlangen nach Gediegenerem nicht zu befriedigen.

Während nun eine Partei zu einer reineren Auffassung der classischen Kunst zurückzukehren suchte, wandte eine andere ihre Blicke der Kunst des Mittelalters zu, um in derselben ein radicales Heilmittel für die verschrobenen Kunstzustände ihrer Zeit zu finden.

Je tiefer eine eingehende vorurtheilsfreie Forschung in das Wesen der mittelalterlichen Kunst drang, desto mehr machte sich auch die Überzeugung geltend, dass selbe nicht als die Frucht eines verdorbenen Geschmackes zu verachten sei, sondern auf einen eigenthümlichen, von der Antike unabhängigen Kunstwerth vollgiltigen Anspruch habe, dass sie eben desshalb für die künstlerische Bildung, für die Geschichte der Kunst und der Cultur überhaupt von hoher Bedeutung sei. Den mittelalterlichen Denkmalen wurde die eifrigste Aufmerksamkeit gewidmet; man suchte, was der Vandalismus der nächst vorhergehenden Zeiten verunstaltet, bei Seite geworfen, unter die Kalktünche vergraben, so weit noch thunlich, zu retten, für Kunst und Wissenschaft nutzbar zu machen; ja, es fehlte nicht an mehr oder minder gelungenen Versuchen, die Kunst des Mittelalters wieder in das Leben einzuführen.

Die Bemühungen zur Erhaltung der mittelalterlichen Denkmale waren insbesondere für die Werke des Pinsels höchst erwünscht und an der Zeit. Denn die moderne Barbarei, welche den Untergang so wichtiger Kunstschätze verschuldet hat, mochte es um so weniger der Mühe werth finden, für die Erhaltung der dem Verderben zufällig entronnenen zu sorgen. So blieben sie Jahrhunderte hindurch allen Unbilden und Gefahren schutzlos ausgesetzt, und sind durch Verwahrlosung in den traurigsten Zustand gerathen. Abgesehen von vielfachen muthwillig zugefügten Schäden wurden die Tafeln durch Wurmfrass zerstört und mürbe; die Farben verloren ihre Bindung; die Wandgemälde litten durch Moder und Feuchtigkeit oder zerfielen sammt der Kalkunterlage, und es eilten auf diese Weise nicht wenige der seltensten Denkmäler mit von Tag zu Tag schnellerem Schritte zusehends ihrem Ende entgegen. Hier war und ist es dringend nothwendig, dass die noch erhaltenen Reliquien eine vorsichtige Pflege finden, damit ihre Erhaltung zum Besten der Wissenschaft und Kunst noch für längere Zeit gesichert wäre; dass ferner, wo keine Rettung mehr zu hoffen, wenigstens die letzten Reste vor ihrem gänzlichen Untergange untersucht werden, um ihren Inhalt und die Weise, wie sie ihn im Geiste ihrer Zeit anschaulich machten, als ein Andenken an ihr ehemaliges Bestehen aufzubewahren.

Die St. Jakobskirche in Leutschau besitzt neben anderen Denkmalen mittelalterlicher Kunst, über welche bereits in diesen Blättern berichtet worden, alte Wandgemälde, die nur als Rest eines ehedem viel bedeutenderen Bilderschmuckes zu betrachten sind. Dass die Kirche vormals ausser den vorhandenen noch eine grössere Anzahl von Wandgemälden, und zwar sehr erheblichen Umfanges aufzuweisen hatte, zeigen vielfältige Spuren auf den Mauerflächen des Chores, wo unter den sich zuweilen ablösenden Kalkschichten Fragmente grosser Bilder zum Vorschein kommen, und die vertieften Heiligenscheine einer langen Reihe einzeln stehender Figuren noch zu unterscheiden sind [1]).

Die erhaltenen Gemälde bilden an der Wand des nördlichen Seitenschiffes zwei abgesonderte Gruppen. Die

---

[1]) Auf einer dieser Wände ist beim zufälligen Abfallen einer aus mehreren Lagen bestehenden Kalkkruste vor Kurzem das Bruchstück eines Bildes zum Vorschein gekommen, welches wahrscheinlich den leidenden Erlöser in architektonischer Umgebung vorstellt. Die Umrisse sind, so weit kenntlich, weich, die festhaftende Farbenpaste tief und leuchtend, fast einem Ölbilde vergleichbar; die Schrift der sehr unleserlichen Inschriftsstreifen weist auf das XV. Jahrhundert zurück. Leider ist zugleich aus dem Zustande des Fragmentes ersichtlich, dass das ganze Bild nicht mehr zu retten ist. Vielfache Brandspuren, entweder von geflissentlich an die Wand gestossenen Fackeln oder von einem Brande der Kirche herrührend, roh verriebene Mauerspallen haben die Farbe stellenweise ganz vernichtet; auch hält die dicke Kalklage so fest an der Mauer, dass jeder Versuch einer durchgreifenden Aufdeckung des Bildes sich als vergeblich erwies.

Gruppe unmittelbar über der Sacristeithüre zählt in zwei Reihen vierzehn Bilder, jedes von 3 Fuss 6 Zoll Höhe und 2 Fuss 5 Zoll Breite. Das Ganze wird von einer gemalten, eine vertiefte Mauernische vorstellenden Einfassung umschlossen, deren äusserer Rand jedoch schon verwischt ist; die einzelnen Bilder sind durch verticale weisse Streifen mit schwarzen oder rothen Schlangenlinien getrennt und am oberen Rande mit weissen Inschrifttafeln versehen.

Die obere Bilderreihe führt die sieben Werke der Barmherzigkeit in folgender Ordnung auf:

1. Das Begraben der Todten. Zwei ältliche Männer legen einen in ein weisses Leichentuch gehüllten weiblichen Leichnam in ein gemauertes Grab. Der Heiligenschein und der Typus des Kopfes bezeichnen die Todte als die heilige Jungfrau. Im Mittelgrunde stehen zwei Frauen; den Hintergrund füllt eine Kirche mit zwei romanischen Thürmen und hohen, masswerkverzierten Fenstern aus.

2. Das Trösten der Gefangenen. Die Füsse eines sitzenden jungen Mannes, dessen bartloses Haupt mit einem Heiligenscheine umgeben ist, sind in Löcher zwischen starken Pfosten eingeklemmt; ihm zur Seite steht ein ältlicher Mann, im Gespräche begriffen.

3. Das Bekleiden der Nackten. Ein Mann sitzt fast ganz entblösst auf einem Stuhle, während ein Alter mit einem Diener ihm ein weisses Gewand anziehen. Ein zweiter, zwergartig missgestalteter Diener wäscht dem Armen die Füsse (Fig. 1).

4. Das Tränken der Dürstenden. Ein Pilger mit dem Stocke in der Hand trinkt aus einem geschnitzten Gefässe, das ihm der alte Mann eben reichte. Der Letztere hält in der Linken einen grossen irdenen Krug.

5. Das Speisen der Hungrigen. Der Pilger sitzt einen Kuchen haltend neben einem weiss gedeckten Rundtischchen. Der alte Hausvater bringt eben eine Schüssel.

6. Das Beherbergen der Fremden. Der Pilger wird von dem alten Manne zur Einkehr eingeladen.

7. Das Besuchen der Kranken. Der Alte steht als theilnehmender Tröster neben dem Stuhle eines mit gesenktem Haupte sitzenden Kranken.

Es ist noch zu bemerken, dass auf den eben angeführten sechs Bildern hinter den an der Handlung zunächst betheiligten Personen eine Frauengestalt dem Anscheine nach betend oder neugierig zusehend steht. In den Hintergründen sind kleine Wohnhäuser, Stadtmauern, Basteien, über welche ein Engel mit dem halben Leibe hinaufragt. Der tiefblaue Himmel ist mit Sternen besäet, welche ehemals vielleicht vergoldet waren.

Die untere Reihe behandelt die sieben Todsünden nach der im Mittelalter nicht seltenen Weise mit Zuhülfenahme symbolischer Thiere. Die Figuren — Mann und Frau — werden auf den Thieren reitend vorgestellt, und ziehen der Hölle entgegen, welche auf dem ersten Bilde in der Gestalt eines Ungeheuers mit weitgeöffnetem Rachen ihrer harrt. Das Ganze bildet einen von der Rechten nach der Linken gerichteten Zug in nachstehender Folge:

8. Die Trägheit (mit dem Esel). Das Paar mit lebhaft bewegten Mienen, sonst ohne specielle Andeutung (Fig. 2).

9. Der Zorn (mit dem Bären). Der Mann durchbohrt sich das Herz mit einem Schwerte; die Frau ist im Begriffe mit dem Schwerte ein Kind zu tödten

10. Der Neid (mit dem Hunde, welcher mit den Zähnen einen Knochen festhält). Mann und Frau mit emporgehobenen Armen.

11. Die Unkeuschheit (mit einer Sau). Mann und Frau in lüsterner Umarmung.

12. Frass und Völlerei (der Fuchs hält im Rachen eine geraubte Gans). Ein feister Mann mit ausserordentlich breitem Munde schlürft aus einem kolossalen Becher; die Frau isst mit grossem hölzernen Löffel aus einer Schüssel.

13. Der Geiz (mit der Kröte). Der Teufel schüttet Münzen aus einem weiten Sacke in die vom Manne offengehaltene Kiste, ein zweiter Teufel wirft kleine Geldbeutel in den offenen Geldsack der Frau. (Stark beschädigt.)

14. Die Hoffart. Das Bild ist grösstentheils zerstört; es ist nur noch das Fragment einer Figur sichtbar, welche ein Barett zu halten scheint.

Auf jedem der sieben Bilder schweben über den reitenden Figuren burleske Teufelsgestalten, hin und wieder sind im Hintergrunde lodernde Flammen sichtbar.

Bei der ersten Reihe hatte der Künstler ohne Zweifel die Stelle Matthäus XXV, 35, 36, 40 [1]) vor Augen, in welcher Jesus den Richter der Welt am Ende der Tage sechs Werke der Barmherzigkeit anführen lässt, und er scheint ein besonderes Gewicht auf die trostreiche Versicherung gelegt zu haben, dass der göttliche Richter diese Werke als ihm selbst erwiesen aufnehmen werde, indem er mit Ausnahme der ersten zwei Bilder in der Person dessen, an dem Barmherzigkeit geübt wird, Christus aufführt. Welche nähere Beziehung sich an den gefangenen Heiligen, den man offenbar nicht auf den Heiland deuten kann, knüpfen mag, ist kaum zu ermitteln, da auch die Aufschrift keine genügende Aufklärung bietet. Für das Begraben der Todten konnte das Buch Tobias XII, 12 [2]) den nächstliegenden Stoff bieten; allein der Meister wollte seinem Bilde einen noch bedeutsameren, den übrigen fünf Bildern verwandten Sinn unterlegen. Maria, die Mutter Jesu, steht nach der schönen Auffassung des Mariencultus zu ihrem göttlichen

[1]) Denn mich hungerte und ihr gabet mir zu essen. Mich dürstete, und ihr gabet mir zu trinken. Ich war ein Fremdling, und ihr nahmet mich auf. Ich war nackend, und ihr kleidetet mich. Ich war krank, und ihr besuchtet mich. Ich war im Gefängnisse, und ihr kamet zu mir. — Fürwahr! ich sage euch: Was ihr Einem dieser meiner geringsten Brüder gethan habet, das habet ihr mir gethan.

[2]) Als du betetest mit Thränen, und die Todten begrubest, und dein Essen stehen liessest, und die Todten bei Tage verbargest in deinem Hause und bei Nacht sie begrubest, da brachte ich dein Gebet vor den Herrn.

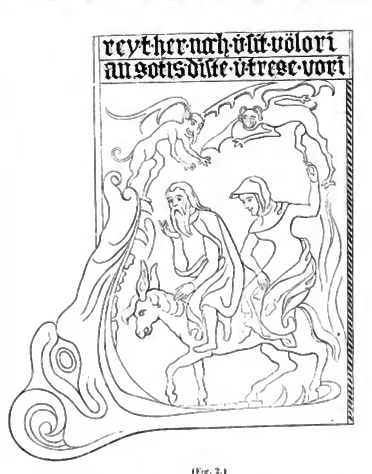
Sohne in der zartesten und innigsten Beziehung und ist zugleich die liebreiche Vermittlerin zwischen ihm und der hülfebedürftigen Menschheit. In diesem Verhältnisse scheint der in diesem Bilde anschaulich gemachte Gedanke des Künstlers zu wurzeln, dass Christus auf die Fürbitte seiner Mutter ein ihr erwiesenes Werk eben so schätzen werde, wie wenn es seine Person betroffen hätte. Übrigens behält die Ausführung des Meisters neben der ihm gewiss bekannt gewesenen Überlieferung vom Tode und Begräbnisse der heil. Jungfrau immerhin den Anstrich einer etwas gekünstelten Deutung.

durch, ein schlicht patriarchalisches Wesen, zu dessen Abrundung wahrscheinlich auch die scheinbar müssige Matrone beitragen sollte.

Bei Weitem schwieriger war die Aufgabe der zweiten Reihe, nackte Begriffe bildlich darzustellen; der Meister suchte sie durch die Schilderung der Wirkungen des Lasters auf den Menschen, mit Hinzufügung symbolischer Thiergestalten, denen das Mittelalter im Sinne der äsopischen Fabeln gewisse den Lastern analoge Triebe zuschrieb, zu lösen. Das erstere konnte ihm nur bis zu einem gewissen Grade gelingen, wo sich nämlich der Einfluss



(Fig. 1.)



(Fig. 2.)

Die Anordnung der einzelnen Scenen erscheint im Ganzen klar; sie führt die Darstellung der im Schrifttexte gegebenen Motive in unmittelbarer, einfachster Weise durch, wobei sie ohnehin durch die schöne Einkleidung des Begriffes der Barmherzigkeit in eine Reihe concreter Momente unterstützt wurde. Nur in dem siebenten Bilde vermisst man eine bestimmtere Fassung, welche doch dem Künstler bei der Vorstellung des Krankseins so nahe lag; denn in dem als krank bezeichneten Christus wird ohne die erklärende Inschrift schwerlich Jemand einen Kranken erkennen. Sonst schimmert durchgehends ein unverkennbarer Zug naiver Treuherzigkeit und freudigen Wohlthuns

des Bösen auch im Thun des Menschen offenbart, z. B. in der Darstellung des Zornes, der Unkeuschheit, der Völlerei, des Geizes; hingegen scheiterte er an der Vorführung reiner Gemüthsaffecte, die sich höchstens nur durch die feinste Nüancirung im Spiele leidenschaftlich erregter Mienen und Bewegungen leise andeuten lassen. Als Beispiele dessen können die Bilder der Trägheit und des Neides dienen, wo ganz indifferente Attituden nichts, wenigstens nicht das sagen, was der Meister vielleicht wollte; die Figuren erscheinen als blosse der Symmetrie gemachte Zugeständnisse, um auf jedem der Bilder ein Paar zu haben. Trefflich ist aber der Gegensatz zwischen Gutem

und Bösem in dem Contraste der Physiognomien der obern und untern Reihe versinnlicht. Die Letztere besitzt nichts mehr von der Heiterkeit und Milde, welche über alle Personen der Ersteren ausgegossen ist. Die einzige anziehende Gestalt ist die Buhlerin des zwölften Bildes, sie zeigt aber nicht mehr den reinen Liebreiz der Tugend, sondern das Feuer sinnlicher Begierde. Die Gesichtszüge des Trägen und des Neidischen sind zwar nicht ohne Adel, jedoch liegt in ihnen zugleich das Gepräge düsterer Melancholie und Verzweiflung; in den scharf geschnittenen Zügen der Frauen spricht sich etwas unheimlich Dämonisches aus, das bei dem Säufer endlich zur Caricatur wird. Der Meister ist in seinem Eifer, das Böse und seine unseligen Folgen so abschreckend als möglich auszumalen, sogar in Übertreibung verfallen, in den burlesk-obscönen Bildern der Völlerei und des Geizes; aber dieser Hang ist nicht sowohl auf seine als vielmehr auf Rechnung seiner Zeit zu setzen, welche, wo sie es unternahm, das Böse zu schildern, sehr häufig die Anwendung des Hässlichen nicht verschmähte.

Die Ausführung, von der wir in den beiden Umrissen unter Fig. 1 und 2 Proben mittheilen, zeigt einen Meister von mehr als mittelmässigem Werthe. Die Haltung der einzelnen Figuren ist ungezwungen; eine Ausnahme macht der Alte auf dem sechsten Bilde, der seltsamer Weise den altägyptischen Figuren ähnlich, mit den Füssen im Profile, den Oberleib nach hinten wendet; als schön gelungen stellt sich hingegen unter andern die Grablegung durch Leichtigkeit und Natürlichkeit der Stellungen dar. Die Körperverhältnisse sind mässig hoch, hie und da sogar gedrückt, die Füsse mehrerer Figuren schwach und kurz, die Umrisslinien jedoch fliessend und frei von Härten; als charakteristisch für die Manier des Meisters fällt die Zeichnung der meisten Köpfe mit etwas breitem, in den Winkeln hinabgezogenem Munde auf. Am schwächsten bewies er sich in den Extremitäten, die neben manchen überaus zart und ganz naturtreu behandelten Partien häufig wie roh geschlitzt erscheinen. Die Bekleidung ist ein seltsames Gemisch traditioneller Elemente mit den dem Künstler gleichzeitigen Trachten; die Männer tragen kurze Unterkleider und weite Mäntel, der Alte eine Bauernmütze, die Frauen der ersten Reihe einen langen Überwurf und enganliegende zum Theile pelzverbrämte Hauben; in der zweiten enge, nach unten sich ausbreitende Gewänder und sogenannte Gugeln mit an der Stirne vorragenden Spitzen. Der Faltenwurf ist zwar fliessend und weich, zeigt aber nicht undeutlich, dass er weniger der Natur als einer angenommenen Manier folgt, die sich von willkürlichen Motiven nicht frei hielt. Die Formen der Thiere sind im Ganzen ziemlich naturgetreu, die Umrisse jedoch vorwiegend schwülstig. Von einer Kenntniss der Perspective ist keine Spur; der Horizont der obern Reihe liegt so hoch, dass die meisten Figuren den Boden kaum mit den Fusspitzen zu berühren scheinen, die Architecturen bewegen sich in den wunderlichsten Linien, bald auf-, bald niedersteigend; eine zufällige Ausnahme macht eine leidlich projectirte Halle auf dem siebenten Bilde.

Die Farben haben im Laufe der Jahrhunderte bedeutend gelitten, manche sind verblasst, andere wieder durch Staub und Schmutz bis zur Unkenntlichkeit entstellt, doch lässt sich bei genauerer Untersuchung noch immer so viel entnehmen, dass sie ursprünglich glänzend und kräftig gewesen sein mögen. Das Colorit der Fleischpartien zieht in's Rothe; die herrschenden Farben der Gewänder sind lichtes Blau, dunkles Roth, Grün und Weiss; die architektonischen Gründe sind verschiedenfärbig, mit feinen weissen Detaillinien; die Schatten, insgemein mit tieferen Tönen der Localfarben angegeben und sehr sorgfälig verarbeitet, streben nicht ohne Erfolg nach kräftiger Rundung. Umrisslinien kommen nirgends vor; auf einigen Gewändern sind noch Reste feiner, die Goldstickerei nachahmender Muster zu bemerken. In der überaus fleissigen Behandlung und der dadurch erreichten Weichheit des Colorits geht unser Werk über die gewöhnliche Art der Wandgemälde hinaus, und grenzt an die feine Technik der Miniaturen des XIV. und XV. Jahrhunderts. Es ist daher zu bedauern, dass er sich in einem bereits sehr herabgekommenen Zustande befindet. Die Gemälde tragen zwar keine Merkmale einer späteren schonungslosen Erneuerung an sich, aber sie sind ausser den unabwendbaren Einflüssen des Alters noch durch gewaltsame Angriffe vielfach verletzt worden. Wie schon bei der Aufzählung der einzelnen Bilder erwähnt wurde, ist das letzte fast gänzlich vernichtet. Es wurde in der Nähe ein unbedeutendes Grabdenkmal in die Mauer eingesetzt, und bei diesem Anlasse ganz unnöthiger Weise der Mörtelanwurf sammt dem Bilde abgeschlagen. Die Heiligenscheine wurden ihres Goldes beraubt, um selbes, wie die Sage erzählt, zu verkaufen, wobei auch die nahen Partien der Bilder keine Schonung fanden. Überdies ist der Kalkgrund stellenweise so mürbe geworden, dass die Oberfläche sammt den Farben siebartig durchlöchert ist; eine Herstellung dieser Stellen ist kaum mehr ausführbar, höchstens nur durch eine kundige und gewissenhafte Hand, wenn sie nicht in eine volle Übermalung ausarten soll.

Die Inschriften sind mit schwarzer Farbe gemalt, und dem Aussehen nach noch im ursprünglichen Zustande. Die Schriftzüge sind die sogenannten gothischen des XIV. und XV. Jahrhunderts, aber ziemlich regellos und unbeholfen. Die Wörter werden mittelst rother oder schwarzer, meist verzierter Punkte von einander getrennt, die übrigen leeren Räume sind mit feinen Ornamentzügen ausgefüllt. Im Folgenden wird der Inhalt der Inschriften mit thunlichster Genauigkeit und nach der Ordnung der einzelnen Bilder gegeben.

1. ·durch·got·wyr·
dich·†·begeben
·got·mus·deyne
sele·haben

2. dryn-gruenknus
-tot-uns-we-
ach†got-culdeſtu
myt-uns-gen

3. -ach-du-nactir-krankyr
-man-durch-got
-zo-rzerch
-dy-elerdir-an-

4. cya-no-byſtu-
alzo°krank
durch-got-zo
†trynk-derin-trank

5. -durch°gotis-lybe
-ſperſe-wyr-drch
-daz-her-uns-gebe
-ſeyn-hymelrich-

6. gank-her°in-daz
-hauws-meyn
durch-got-du-ellend
ir-pylgerym

7. uns-iſt-leyt-dy-ekra
heyt-deyn-gehabe
dich-wol-in
dyſer-peyn

8. eryt-her-nach-u-ſit-uölori
an-gotis-diſte-u-trege-uori-

9. der-czor-us-obir-wudy-hot
das-u-nicht-hildy-gotis-ge[bot]

10. wir-wori-beyde-neideſ-uo[l]-
des-leide-w-ebiclychy,quol

11. -mit-uros-u-mit-trake-uöu-beſeſi-
de-arme-hat-u-gar-vor-geſſi

12. -ukeuſheit-uas-uſirs.hüſpil-
des-mul-w-bri-an-edes-czyl-

13. i-geyrheit-ſo-ſtud-uſir-mut
dö-ume-lis-w-das-ebige-gu[t]

14. -hochuart-w-tribe-czu.aler
ſtut-deſ-muſ-w-i-der-helle-grut.

(Schluss folgt.)

Die gothische St. Oswaldskirche zu Seefeld in Tirol.

Von Theodor Hutter.

I.

Geschichtliches.

Die Entstehung der St. Oswaldkirche in Seefeld — einer höchst unwirthlichen Gegend — 3760 Fuss über dem Meere auf dem Höhepunkte der über Scharnitz nach Baiern führenden Strasse, hängt mit einem wunderbaren Ereignisse aus dem 14. Jahrhundert zusammen. Die älteste urkundliche Nachricht bietet eine lateinische und deutsche Aufschrift, die auf einem Gemälde — die Begebenheit darstellend — noch zu lesen ist. Der Inhalt mit Ausnahme einiger Worte, die in beiden Sprachen unleserlich erscheinen, lautet wörtlich:

„Kund u. zu wissen sei getan aller meniklich, das Im dem Jahr, als man zalt nach Christi geburt tausent dreihundert u. in dem vier und achzigisten Jar ein edelmann Oswald Mülser genant, der hyn Schlofberg In gehabt, hat begert zu der österlichen Zeit von ainen Priester, bin das er in solt speisen mit ain grossen Hostia, und mit als ander arm Leudt. das auch der Priester von forcht begen thun muest. Und da im der Priester das Sakrament legt auf die Zung, da versank er vor den Altar in das Ertrich bis an die Knie u. graif in den Altar mit den Henden, als man die Zeichen der Finger noch in alten stain sieht. also nam der priester das Sakrament im bider aus dem munt u. behielt das zu anderen Sakrament. Der Mülser vill in — — [1]) und beicht sich, und hart krank, lebt etben lang u. starb darnach — [2]) er Parzival beineck ritter ein monstranzen machen, u. beschinkhet alle briester, so in ainer oder zbo meilen baren — — [3]) und dieselbige theten das Sakrament in die monstranzen. Das Sakrament hat sich gebogen von der Feuchtikeit begen der Zungen. Darnach durch die bunderberk unsers Herrn bleibt das Sakrament — — [4]) ain Gestaldes". — pluets das sich also von Tag zu tag gemeret u. gewaxsen hat. Dieses Gemählde (6 Fuss hoch und 4 Fuss breit) in Öl auf Holz gemalen, stammt höchst wahrscheinlich erst aus dem XVI. Jahrhundert, vor 1574 und hat die Minuskelschrift.

[1]) Lateinisch heisst der Satz: Praedictus Oswaldus in molestam incidit aegritudinem, poenitentiam agens et confessus etc. — (fiel in grosse Reu und Laid, sagt eine andere Urkunde).

[2]) Lateinische Urkunde: ordinavit — liess — (liesse hernach Herr Parzival etc. cod. Coe.).

[3]) „Convocans omnes sacerdotes in duobus milliaribus morantes, qui hoc tam salubre Sacramentum monstranzie — posuerunt."

[4]) „Insuper mira omnipotentis Dei dispositione rubedo instar guttarum Sanguinis in Sacramento fiebat — — — usque in hodiernum diem videtur."

Dieses Wunder, welches sich schnell weit verbreitete, war nun Veranlassung, dass zahlreiche Wallfahrer von Nah und Fern zum heiligen Blute nach Seefeld pilgerten. Seefeld hatte damals ein kleines Kirchlein und war eine Filiale von Telfs bis zum Jahre 1334, wo dem Konrad Schellenberger von Albert, Bischof von Brixen, dies Beneficium verliehen wurde, mit dem Bedeuten, er soll jährlich dem Pfarrer von Telfs 5 ℔ Perner hinausbezahlen. Hingegen soll man von der Pfarre aus ihm in der Bittwoche, am Kirchweih- und St. Oswaldfeste mit einem Priester zu Hilfe kommen.

Nach dem Jahre 1384 wurden dieser Kirche von dem Landesfürsten viele Stiftungen und „Vergünstigungen“ zu Theil.

Vor allen legte Friedrich (IV. mit d. l. T.) seine Verehrung gegen die Wunderhostie an den Tag, indem er noch im selben Jahre statt der ehemaligen Capelle mit unverrückter Belassung jenes Altares den Bau der gegenwärtigen Kirche aufführte (Felix Milensius c. II de instit. Eccliae di Monast. in Seefeld p. 3 und 4).

Im Jahre 1518 legte Kaiser Maxmilian I. den Grund zu „ainen Frauen Closter“ (?) nächst der Pfarrkirche. Allein sein im Jahre 1519 erfolgter Tod hinderte ihn an der Vollendung seines Vorhabens. Unbekannt aus welchen Ursachen, stockte dieser Bau des Klosters, bis auf die landesfürstliche Regierung des Erzherzogs Max, Hoch- und Deutschmeisters (geb. 1558, † 1618, III.), der ihn endlich 1604 vollendete, und ihn am 20. September 1604 mitsammt der Pfarre den Augustiner Eremiten übergab. (Felix Milensius l. c.)

Schon im Jahre 1460 und 12 Jahre später erhielt die Kirche durch Sixtus IV. auf Ansuchen des Erzherzogs Sigismund Ablässe. — 1574 erbaute Erzherzog Ferdinand II. nicht nur ganz neu ober der Sacristei eine Capelle deren Einweihung und Übersetzung des wunderbaren Sacramentes im Jahre 1576 am 20. Juli erfolgte, sondern schenkte 1586 der St. Oswaldkirche zur Aufbesserung der Pfarreinkünfte den Burgfrieden Schlossberg mit allen seinen Erträgnissen. (Seefeld Urbar vom Jahre 1589.)

Karl VI. erneuerte 1724 diese Capelle und verschönerte den Zugang. Kaiserin Maria Theresia liess 1760 die „veralteten“ Altäre und Paramente erneuern.

Dies Denkmal frommen Sinnes so vieler fürstlicher Häupter bestand aber nur 181 Jahre; denn schon 1785 am 2. Mai wurde den Augustiner Eremiten durch ein kaiserliches Hofdecret die Räumung des Klosters anbefohlen. Der ganze Reichthum der Kirche, vorzüglich jene vielen Pretiosen, welche tirolische Fürsten und Fürstinnen, die Herzoge von Baiern, viele Edle des In- und Auslandes als Bitt- und Dankopfer auf den Altar des heiligen Blutes niederlegten, wurden weggenommen, und die leeren Räume 1786 pachtweise den Cisterciensern in Stams überlassen, welche 1800 sämmtliche Klosterrealitäten kauften und sich auch zur Erhaltung der Baulichkeiten verpflichteten. Durch diesen Act entschlug sich die landesfürstliche Regierung der Vogtei, und Kirche und Kloster war nun vaterlos und fremder Obhut übergeben.

Allein von nicht langer Dauer war dieser noch erträgliche Zustand. Denn als die baierische Regierung in Tirol alle Klöster unter Administration setzte (1807), d. h. so viel als aufhob — wurden die dem Stifte Stams als eigen gehörigen Klosterrealitäten in Seefeld öffentlich feilgeboten und von zwei gemeinschaftlichen Käufern um die Summe von 20.300 fl. ersteigert. — Seitdem ist es öde und nur theilweise bewohnt, und wurde durch den Brand im Insurrectionskriege 1809 noch mehr baufällig. Nun steht es da als ein trauriges Bild jener zerstörungsreichen Zeit [1]).

II.

Baubeschreibung.

Die St. Oswaldkirche ist von Westen nach Osten gestellt, und besteht in ihrer Anlage aus einem Mittel- und zwei Nebenschiffen; letztere schliessen geradlinig ab. Am nördlichen Seitenschiffe läuft die (alte) Sacristei dem Presbyterium entlang und tritt etwas über die Mauerflucht der Schiffe hervor. An das südliche Seitenschiff und zwar an der Abseite ist der Thurm angebaut, welcher 1½ Fuss hervorragt.

Als Baumateriale wurde an der ganzen Kirche der hier dominirende Kalkstein benützt. Die Steinmetzarbeiten an Fenstern, Portalen, Säulen, Rippen sind aus Sandstein gemeisselt, dessen Bruch jedoch unbekannt ist (angeblich aus Baiern). Bei letzterem diente als Cement der in der Umgebung gewonnene Asphalt, dessen Gewinnung in frühes Alter hinaufreicht.

Das Äussere des Langhauses ruht auf einem circa ½ Fuss breiten Sockel, der aus Schmiege, Hohlkehle und Rundstab besteht. Drei Strebepfeiler, aus einem gleichseitigem Dreieck construirt, reichen nahe zum Dache hinauf, treten aber um 1½ Fuss aus der Mauerwand hervor, welche circa 3 Fuss stark ist, und die Streben wohl entbehrlich macht. Sieben Fenster beleuchten das Langhaus. Unter dem Dache auf der Nordseite sieht man einen Fries, der aus dem spitzen Kleeblattbogen mit Lilienspitzen construirt ist. Portale sind zwei, eines gegen Norden, eines im Süden in das zweite Travée. Ersteres ist rundbogig, und hat im Profile zwei Hohlkehlen mit dazwischen gelegten Plättchen. (Vielleicht ist dies ein Rest des alten Kirchleins.)

Der polygone Chor wird wiederum durch Streben an den Ecken belebt, die freilich nur der Gliederung wegen, nicht als tragende Stützen verwendet sind, da sie nur

[1]) Diese historischen Daten stellte ich zusammen aus einer „statistisch-topographischen Beschreibung von Seefeld“ (Manuscript) — welche im Jahre 1823 ein dortiger Seelsorger mit einer ungemeinen Genauigkeit so wie mit grosser Kenntniss aus den allerorts zerstreuten Urkunden und historischen Werken nebst Citirung der benützten Quellen bearbeitete.

2 Zoll tief und 20 Zoll breit, bei etwa halber Chorhöhe ausladen. Das gleiche Verhältniss zeigt sich am Sockel, der hier bei einfacher Abschrägung nur 3 Zoll hervorsteht. Unter dem Dache ist kein weiteres Bauglied sichtbar.

Das erste Stockwerk des Thurmes diente als Aufbewahrungsort des wunderthätigen Sacramentes, wie man aus dem Gemälde (siehe oben Geschichtl.) abnehmen kann, wo die halbe Kirche abgebildet erscheint. Die Wahrheit dessen lässt sich auch aus der gegenwärtigen Thurmhalle erkennen. Da sieht man noch auf jeder Seite einen Bogen aus Sandstein, und in den Ecken die verstümmelten Träger des Rippenwerkes. Gegen das Seitenschiff war eine bogenförmige Öffnung mit einem Gitter, welches dem Andächtigen die Monstranz erblicken liess.

Der schönste Theil ist die südliche Seitenansicht mit ihrem Portale. Die Architectur der Strebepfeiler ist bei etwas grösserer Stärke reicher in der Decoration. In den unteren Theilen derselben befinden sich Nischen zur Aufnahme von Statuen, weiter hinauf Baldachin und Fialen. Das Portal — ein Prachtbau jener Zeit — nimmt den Raum zwischen zweien Strebepfeilern ein. Unter dem Dache begegnen wir wieder dem Friese wie an der Nordseite. Circa 2½ Fuss tiefer ist ein zweiter grösserer Fries mit vertical laufendem Stabwerke (6 Stäbe) angebracht. Auf diesem Friese befinden sich 2 Engel mit den Wappenschildern des Stifters Erzherzog Friedrich's m. d. l. T. und darob ein Helm mit Krone und habsburgischen Pfauenstutz.

Über die tief durch Hohlkehlen reich profilirte Laibung des Portales schwingt sich als Abschluss ein geschweifter Spitzbogen mit der Kreuzblume gekrönt, aber ohne Krabben. Die Gliederung der Laibung setzt sich auch im Bogen fort, in welchem eine Hohlkehle auch vier Baldachine hat. Von den Statuen sind nur zwei mehr übrig. Zudem erblickt man mehrere schadhafte Consolen. — Um die beiden Strebepfeiler zieht sich ein Tragsims, welches dann im rechten Winkel abbricht, zwischen Fenster und Pfeiler herabläuft, und dann horizontal unter der Sohlbank der Fenster sich bis zum Thurme hinzog (gegenwärtig ist es weggeschlagen, wahrscheinlich war es einigen nüchternen Grabdenkmälern hinderlich).

Der Eingang selbst ist horizontal durch eine schöne Theilungssäule geschieden und ahmt die Form des abgeplatteten Bogens nach. Die gebrochenen Ecken werden durch Wappenfelder, die ein Engel hält, gebildet.

Das Bogenfeld ist ebenfalls in zwei Theile getheilt. Im Scheitel ist der himmlische Vater. Links herab Maria Verkündigung, noch tiefer die gottlose Communion des Oswald Mülser in dem Momente des Sinkens bis an die Kniee. Rechts stellt sich dar die Enthauptung des Königs und Märtyrers Oswald von England (✝ 642). Daneben sieht man die gekrönte Gestalt des Königs Penda von Mercia, dem Oswald in die Hände fiel. Ober dieser tragischen Darstellung erblickt man viele Krieger auf Rossen in den Trümmern einer zusammenstürzenden Stadt umkommen. Die Legende erzählt, dass bei Oswald's Hinrichtung ein Erdbeben entstanden sei, welches Penda's Macht zu Grunde richtete. — Das ganze Bogenfeld ist im Sandsteinrelief gearbeitet, aber leider vielfach beschädig.

Im Westen ist auf jeder Seite der Strebepfeiler über Eck gestellt. Bei dem Baue des Klosters wurde das Langhaus um circa 4 Klafter verlängert, wahrscheinlich um eine geräumigere Sacristei und einen Betchor für die Mönche in der obern Etage zu gewinnen. Die Façade entfiel dadurch und gab ihre Streben, die als Widerlager der Pfeiler des Hauptschiffes dienten, und ihre Sockel her, um die Verlängerung einigermassen in Einklang zu bringen mit der Wand der Abseiten. Die über Eck gestellten Pfeiler blieben in ihrer jetzt unschönen Stellung. Dieser spätere Anbau kennzeichnet sich auch durch den Mangel des Frieses.

Das Innere des Langhauses ist dreischiffig. Eine Doppelreihe von drei Pfeilern und zwei Halbpfeilern am Ost- und Westende theilt dasselbe in vier Rechtecke im Mittelschiffe, und je vier in den Abseiten. Die Verhältnisse der Länge und Breite sind folgende: Länge 68 Fuss, Breite 52 Fuss, von denen die Hälfte für das Mittelschiff entfällt. Höhe 37 Fuss im Mittel- und 32 Fuss im Seitenschiffe. Der Pfeilerabstand ist 16 Fuss. Den Pfeilerpaaren entsprechen an den Wänden einfach gehaltene Halbpfeiler. — Ein Triumphbogen, der nahezu 4 Fuss in die Schiffweite hineinreicht und im Profile zwei Schmiegen und eine Hohlkehle hat, trennt Schiff und Presbyterium, welch' letzteres sich eine Stufe über die Bodenflur erhebt.

Der Chor hat die Breite des Mittelschiffes und eine Länge von 47 Fuss, drei Bogenstellungen und dreiseitigen Chorabschluss. Träger des Rippenwerkes sind hier Wandsäulchen mit Kelchcapitälen ohne Laubwerk, die in einer Höhe von 8 Fuss über den Boden mit einem Ringe consolenartig absetzen. Die Gewölbeconstruction ist edel und einfach, und in streng geometrischen Figuren sind die Felder gehalten. An den Durchschneidungspunkten sind runde schmucklose Schlusssteine. Fünf Fenster erleuchten den Chor, von welchen das in der Axe liegende von innen vermauert ist.

Sie sind alle von 1 Fuss tief in die Mauer eingesetzten Blendlagen umgeben, welche der Wand die Massenhaftigkeit benehmen, da die Fenster wieder unverhältnissmässig schmal sind. Jedes Fenster ist durch einen Pfosten getheilt, und hat als Bogenfüllung zwei Spitzbogen und als Masswerk den Vierpass. Das mittlere zeigt vier Fischblasen im Zirkel. Die Laibung ist ohne Gliederung. Rechts öffnet sich eine Thür zum Thurme, links eine in die Sacristei, die an der Ecke durch zwei Hohlkehlen und dazwischen gelegten Rundstab profilirt sind. Beiläufig in der Mitte der ersten Traveé ist jene denkwürdige Mensa, wo sich das Wunder ereignete.

Das Langhaus der St. Oswaldkirche trägt einen vom Chore völlig verschiedenen Charakter. Alles gestaltet

sich reicher und üppiger, es büsst aber dafür in der strengen Construction allenthalben vieles ein. Seltsames wird vorzüglich in den Gewölben zu Tage gefördert, so dass man leicht auf den ersten Anblick hin versucht wurde, das Langhaus für einen spätern Bau zu halten, was aber der Geschichte, die doch ziemlich fest steht, zuwiderläuft.

Die Pfeiler sind hier aus dem Sechseck construirt, und im Mittelschiffe reich gegliedert. Zwei Rundsäulchen schliessen sich durch eine Hohlkehle und Viertel-Säulchen an den Pfeilerkern an, und haben schmucklose polygone Kelchcapitäle.

Über den Capitälen erhebt sich ein kämpferartiger Aufsatz mit knorrigem Laube geschmückt (dort wo er auf die Capitäle aufsitzt). Aus seinem obern Theile entspringen die sich durchkreuzenden Rippen für das Gewölbe, die ein wundersam reiches Netzwerk darstellen, und wenig Raum für Kappen übrig lassen, dafür aber an Verflachung profitiren. Merkwürdig (vielleicht einzig?) ist an diesen Rippen noch, dass sie mit vielen stark hervortretenden „Nasen" geziert sind, und beim Zusammenstosse im Winkel freies Blätterornament zeigen. Anstatt der einfachen Schlusssteine, wie sie im Presbyterum sind, finden wir hier grössere ovale Medaillons mit bildlichem Relief und Laubrändern geschmückt. Wie man an einem Medaillon (Ecce homo) noch erkennt, waren selbe ursprünglich bemalt.

Die Pfeilersockel endlich sind 3 Fuss hoch und treten mit einer 3 Zoll breiten Abschrägung hervor. Die Sockel der Dienste gliedern sich polygon.

Die Nebenschiffe sind in ihrem Baue nicht vollkommen übereinstimmend. Sie haben wohl gleiche Länge, Breite und Höhe, gleiche Dienste und Halbpfeiler, jedoch verschieden sind sie in der Gewölbe- und Fensterconstruction.

Die Dienste sind wieder an eine Seite des sechseckigen Pfeilers angelehnt und bestehen hier weniger ausladend aus fünf Rundsäulchen. Jedes Säulchen hat sein Kelchcapitäl ohne Schmuck. An den Wänden besteht der Halbpfeiler aus einem runden und zwei polygonen Säulchen.

Die Gewölberippen vereinigen sich nicht in gleicher Länge, sind daher auch verschoben. Die rechte Abseite hat alle Winkel verschoben, die linke nur je zwei der Länge nach. In den Winkeln finden wir wieder „Nasen" und Laubwerk, jedoch reicher beides in der rechten Abseite.

Die Schlusssteine links sind rund und klein; rechts oval und so gross wie im Hauptschiffe, in beiden Abseiten aber heraldisch geziert.

Den Reichthum der rechten Abseite erkennt man auch in den Fenstern, die hier breiter und durch zwei Pfosten getheilt sind, auch eine mehr gegliederte Laibung haben, während die linke einfacher ist. Die Bogenfüllung ist in allen Fenstern aus der Fischblasenfigur construirt. In den zwei ersten Travéen zieht sich unter dem Fenster ein Kaffsims aus Schräge und Wulst bestehend hin.

Das „Einst und Jetzt" macht sich auch an unserer Kirche geltend, obwohl der Gräuel der Verwüstung so systematisch unser Gotteshaus nicht ruinirte, wie er es an vielen Landeskirchen versuchte. Natürlich kann ich den Bauzustand als Laie nicht in gehöriges Licht setzen, das möge einer Commission vorbehalten bleiben; ich berühre daher nur weniges, was Jedem in die Augen springt.

Aus der ganzen Architectur geht nicht schwer hervor, dass unser Bau mit der oben bezeichneten Zeit 1431 (ausgebaut) im Einklange steht. Theilweises Verschmähen der strengen Construction und Üppigkeit gehen so ziemlich Hand in Hand. Unregelmässigkeit im Grundrisse — kleiner Höhenunterschied der Schiffe, ein höchst complicirt ausgespanntes Netz im Gewölbe des Mittel- und verschobene Dreiecke im Nebenschiffe, die zudem noch durch gleiche starke Rippen das Mark der Gliederung und den pyramidal aufstrebenden Charakter verlieren, Pfeiler die ohne Bekrönung in die Bogengurte überlaufen, das blos decorative Element der Fischblase in den Fenstern etc. — kennzeichnen den Verfall der Gothik.

Jedoch mag für diese Zeit dieser Charakter in unserem Lande Manchem etwas befremdend erscheinen, da gleichzeitige — ja noch spätere Bauten bessere Formen und strengere Construction zeigen.

Aber die Thatsache, dass ein von tiefer Ehrfurcht zu dieser Wunderhostie durchglühter Landesfürst, Friedrich IV. den Bau aufführen liess, gibt auch einigermassen die Erklärung für die angewendete innen gesteigerte Pracht. Es war ihm darum zu thun, ein Meisterwerk jener Zeitrichtung aufzustellen, und der reichen Phantasie, der Opferliebe des Fürsten gab der Baumeister Ausdruck und Leben, wenn er schon manchmal Verstand und Geschmack zum Opfer brachte. —

Als Anhang führe ich noch einige mittelalterliche Überreste auf. In der Capelle zum heil. Blut ober der Sacristei ist ein silbernes, gut vergoldetes Ostensorium (circa 14" hoch), welches die *sacra species* oder Mülserische Wunderhostie bis auf den heutigen Tag bewahrt.

Es besteht aus einem Fussgestell mit 6 Feldern, Knauf, Ständer und pyramidalem Aufsatz mit dem gekreuzigten Heilande als Bekrönung. Am Fusse sowohl als am Ständer sieht man durchbrochene Arbeit, bestehend aus Drei- und Vierpässen.

Am Fusse ist ein Wappenschild mit drei rothen und drei weissen Feldern. (Ohne Zweifel das Wappen des Parcival Beineck, dessen auf dem Gemälde in der Inschrift Erwähnung geschieht.) Zugleich erblickt man auch auf den sechs vorstehenden Pasten am Knaufe *(rotuli)*, die in Vierblattform sind, sechs gothische Buchstaben (p. a. r. c. i. v.) erhöht auf dunklem Grunde. Der Ständer ist cylindrisch von drei Pfeilern umgeben und mit rundem Glasverschluss. Die Pyramide ist durch sechs zusammenlaufende Streben mit Krabben gebildet. Oben erhebt sich auf einem Knaufe ein Crucifixbild.

Der Taufstein ist aus Mamor gearbeitet in Sechseck. Der Theil, auf welchem die Schale ruht, ist auf jeder

Sechseckseite stumpfwinkelig eingeschnitten, so dass der Durchschnitt einen Stern zeigt, welcher auf einer runden Platte aufsitzt. Letztere umgibt wieder ein Sechseck. Die Schale enthält keinen andern Schmuck als einen zierlichen Fries mit Lilienspitzen.

Ein eiserner Schrank (*armarium sacrum* genannt in einem bischöflichen Visitationsprotokolle), mehr als 2 Fuss hoch und etwas weniger tief und breit, verdient wegen der zierlichen Arbeit an der Vorderseite die Aufmerksamkeit. Die Einrahmung der Thüre ist aus Eisenblech, welche mit Laubwerk und Medaillons, worin man die vier Evangelisten und nach oben links Gott Vater — rechts den heil. Geist erblickt, verziert wurde. Auf der Thüre lässt sich Christus erkennen und ein Kreuz, aber Christus scheint nur am Kreuze zu stehen. In der Mitte der Thür ist das Schlüsselloch, durch welches man mit Einem Schlüssel vierundzwanzig Riegel zugleich bewegt, welche die ganze Thür umgehen. Nebstdem ist eine (jetzt schadhafte) Vorrichtung zu beachten, die das Öffnen für den des Kunstgriffes Unkundigen hinderte. Die Vorderseite war vergoldet und bemalen, ist jetzt aber sehr beschmutzt und vom Roste angefressen.

Kleine Mittheilungen.

Nicolaus von Verdun.

In dem neuesten Hefte der „*Annales archéologiques*" (Tome XXII, 3. u. 4. livraisons) lenkt Didron die Aufmerksamkeit der französischen Archäologen auf den kostbaren, in Email gearbeiteten Altaraufsatz des Stiftes Klosterneuburg, von welchem er bemerkt, dass derselbe durch die von Dr. G. Heider und A. Camesina veranstaltete Veröffentlichung in Europa Aufsehen zu machen beginne. Indem Didron seinen Lesern verspricht, nächstens von diesem Emailwerke mit Hilfe der österreichischen Publicationen eine ausführliche Nachricht zu geben, beschäftigt ihn vorläufig die Thatsache, dass das Werk von Nicolaus v. Verdun, einem „französischen" Emailleur des XII. Jahrhunderts herrühre, und er ist bemüht, über die Lebensumstände dieses Künstlers einige Aufschlüsse zu geben. In einem Buche, betitelt: „*Étude sur les principaux monuments de Tournai*", welches jüngst M. B. de Mortier herausgab, fand Didron folgende Stelle:

„*Cousin: Histoire de Tournai*, vol. IV, pag. 13, dit:

En l'année 1205 fut achevé la fierte de Nostre-Dame de l'eglise de Tournay, tesmoing l'escrit qui est à l'un des costés de ceste fierte en ces termes: Anno ab incarnatione Domini 1205 consummatum est hoc opus aurifabrum: et à l'autre costé: Hoc opus fecit magister Nicolaus de Verdum, continens argenti marcas 109, auri sex marcas".

Hiezu bemerkt B. de Mortier, dass Nicolaus v. Verdun aus Tournai herstammen dürfte, weil in älteren Aufschreibungen der Stadt Tournai zu finden sei, dass Colars (Niclas) v. Verdun, Glasmaler, am 3. November 1217 Bürger geworden und bei diesem Anlasse die dort für Söhne von Bürgern übliche Taxe von 25 Sols bezahlt habe. Wie Didron weiters anführt, wird jener Schrein der Kathedrale von Tournai, welchen Nicolaus v. Verdun nach der oben citirten Stelle (aus dem Werke des Cousin) im Jahre 1205 angefertigt hat, der Reliquienschrein der heil. Ursula genannt. Didron bestreitet die Angabe des B. de Mortier, dass Nicolaus aus Tournai stammt und bleibt dabei, dass er von Verdun sei. „Nicolas von Verdun" schreibt er hierauf „war im XII. Jahrhundert wahrscheinlich ein so berühmter Emailleur wie Wilhelm v. Sens und Villard de Honnecourt berühmt als Architecten waren. Die Mönche von Klosterneuburg oder vielmehr deren Abt Wernherr wollten ein grosses Goldschmiede- und Emailwerk ausführen lassen, und da sie in Österreich keinen Künstler von bedeutendem Rufe zur Hand hatten, fiel ihre Wahl auf Nicolaus v. Verdun, dessen Ansehen damals sehr verbreitet sein mochte. Niclas war übrigens nicht der einzige Künstler von Ruf, den Verdun in jener Periode besass; denn im Jahre 1144, einige Jahre vor jener Zeit, wo Ersterer nach Wien und in die Abtei zu Klosterneuburg reiste, liess Abt Suger aus Lothringen mehrere Künstler in die Abtei St. Denis kommen, um dort das prachtvolle, in emaillirtem Gold ausgeführte Kreuz ausführen zu lassen, von welchem er in seiner Aufzeichnung: „*de administratione sua*" spricht, da es damals zu Verdun wie in ganz Lothringen eine Schule von Emailleurs gab, welche mit den Emailleurs am Rhein in Verbindung standen. — Nachdem Nicolaus v. Verdun sein grosses Werk zu Klosterneuburg beendigt hatte, dürfte er schon einen bedeutenden Namen gehabt haben. Die Stadt Tournai, bemüht ihre Kathedrale mit kostbaren Reliquienschreinen zu bereichern, berief ihn daher auch dahin und liess durch ihn den Ursulaschrein anfertigen. Wenn Abt Suger für die Anfertigung eines Kreuzes zwei Jahre bestimmte, so sind zehn Jahre für einen so grossen Schrein nicht zu viel. Von 1181, dem Zeitpunkte der Anfertigung des Reliquienschreines von Klosterneuburg, bis zum Jahre 1205, in welchem er den Schrein der Kathedrale zu Tournai vollendet hat, sind 24 Jahre, von denen zehn, vielleicht auch zwölf oder fünfzehn Jahre verschiedenen Werken entweder in Lothringen oder in Österreich, und der Rest derselben dem Schreine zu Tournai gewidmet gewesen sein mochte." Auf Grund dieser Annahme kommt dann Didron zu dem Schluss, dass Nicolaus v. Verdun im Jahre 1205 wahrscheinlich schon nahe an 70 Jahre alt war, und dass unter diesen Verhältnissen — wenn die Stadt Tournai im Jahre 1217 dem Colars v. Verdun das Bürgerrecht verliehen hatte, darunter wahrscheinlich der Sohn desselben zu verstehen ist, zudem als dieser Colars als Glasmaler (*voirier*) erscheint.

Wenn wir einerseits im hohen Grade erfreut sind, durch diese Nachrichten über den ausgezeichneten Meister des Klosterneuburger Altaraufsatzes einige beachtenswerthe Aufklärungen zu erhalten, so können wir doch in zweifacher Hinsicht unsere Bedenken nicht verschweigen. Erstens thut Didron Unrecht, Nicolaus v. Verdun in die Reihe der französischen Künstler des XII. Jahrhunderts zu stellen, da Lothringen, wohin Verdun gehört, weder im XII. Jahrhundert noch auch später, sondern erst seit dem XVIII. Jahrhundert zu Frankreich bleibend gehört, sodann ist es auffallend, dass in einer lateinischen Inschrift aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts, wie sie Cousin in seiner Geschichte von Tournai über den mehrerwähnten Schrein der Frauenkirche zu Tournai mittheilt, die französische Bezeichnung „*de Verdum*" (richtiger de Verdun) zu lesen ist, indem das Wort Verdun gewiss auch, wie auf dem Klosterneuburger Altaraufsatze, lateinisch „*Virdunensis*" geschrieben war, wenn die Inschrift echt und richtig sein soll. Daher obwaltet hier entweder ein Versloss oder wir sind berechtigt, über die Authenticität der Inschrift einige Zweifel zu erheben. K. W.

Der Sarkophag-Altar der Kirche zu St. Zeno in Verona.

Es ist bekannt, dass man lange Zeit hindurch in der christlichen Kirche den Gebrauch beobachtete, über dem Grabe eines Märtyrers das h. Messopfer darzubringen und eine Erinnerung an diesen Vorgang ist noch heute die kirchliche Bestimmung, dass an jedem Altartische ein im Innern ausgehöhlter und mit den Reliquien von Heiligen

gefüllter Stein angebracht sein muss. Eigentliche Sarkophag-Altäre sind in unseren Tagen aber nur selten mehr anzutreffen und desshalb gewährt es immerhin ein erhöhtes Interesse, solch' einen angeblich aus dem ersten Jahrtausend des Christenthumes herrührenden Altar kennen zu lernen. Anton Bertoldi aus Verona gibt in Corblet's „Revue de l'art chretien" (J. 1862, p. 37) die Beschreibung und Abbildung eines zu St. Zeno in Verona befindlichen Sarkophag-Altares, der wir folgende Einzelnheiten entnehmen:

Der Altar enthält die Körper dreier Heiligen: 1. des h. Crescentius, Märtyrers im IV. Jahrhundert, 2. des h. Lucillus, Bischofes zu Verona, der im Jahre 547 dem Concile zu Sardes beiwohnte, und des h. Lupizin, gleichfalls Bischofes zu Verona im XII. Jahrhundert, wie dies einer Inschrift entnommen wurde, welche noch im Jahre 1576 an der Nordseite des Altares zu lesen war. Der Altar ist aus Kalkstein geformt und die Platte aus rothem Veroneser Marmor. Er hat eine Höhe von 0m97, eine Breite von 0m84 und eine Länge von 3m20. Ursprünglich war er ganz bemalt, was aus einigen noch vorhandenen Überresten ersehen werden kann. Die Vorderseite ist in drei Felder getheilt. In der Mitte sieht man Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, bekleidet mit einem kurzen Unterrocke und die Füsse mit doppelten Nägeln an das Kreuz befestigt. Er ist noch lebend dargestellt und hält den Kopf auf die Seite des Johannes geneigt. Über den Kreuzesflügeln, und zwar zu beiden Seiten desselben erblickt man zwei Engel, die einige der Leidenswerkzeuge in den Händen tragen. Die zwei Seitentheile sind in Doppelarcaden, die von gewundenen Säulen gestützt werden, untertheilt. In jeder Arcade sitzt ein Evangelist mit dem ihn charakterisirenden symbolischen Thiere und auf einem Lesepulte ein Evangelienbuch haltend. Noch ist zu bemerken, dass die Füsse der vier Evangelisten unbeschuht sind, Matthäus und Johannes dieselben auf Schämel stützen und letzterer jugendlich und ohne Bart dargestellt ist. „Ich glaube", bemerkt in Bezug auf die Darstellungsweise des Johannes Bertoldi, „dass ein einfacher chronologischer Grund genügen könnte, diesen Unterschied zu erklären und dass es nicht nöthig ist, in diesem Motive — wie Didron in seiner Ikonographie annimmt — einen Einfluss des byzantinischen Styles zu suchen". — Die rückwärtige Seite des Sarkophages zeigt die Früchte der Erlösung, nämlich die Seelen der Gerechten, befreit aus der Vorhölle und deren Einführung durch Christus in das Paradies. Bei der Darstellung der Einführung in das Paradies stehen unmittelbar zur Rechten des Heilandes eine männliche und eine weibliche Figur, die Bertoldi als Adam und Eva bezeichnet. — An der Epistelseite des Sarkophag-Altares ist eine Jagd dargestellt. Im Vordergrunde erblickt man einen von Hunden gehetzten Bären (?), der von einem Jäger mit dem Messer getödtet wird. Ein zweiter Jäger, und zwar im Rücken des Ersteren hält einen Hund an einer Schnur. Andere Jäger sind auf zwei Bäumen sichtbar, welche dort gleichfalls Bären (?) und Affen verfolgen. — Auf der entgegengesetzten Seite fehlt die Darstellung und es ist dort dagegen folgende moderne, aus dem Jahre 1808 herrührende Inschrift angebracht:

Hic. requiescunt
Corp. S. S. Lucilii. VI.
Lupicini. XII. Epis. Veron.
Et Crescentiani. M. Recognita
A. D. 1808 die. 25. 7bris.

Die Darstellungen sind in Basreliefsform sculpirt und der ganze Altar stammt nach Bertoldi aus dem Beginne des IX. Jahrhunderts.

K. W.

Der Beichtstuhl [1]).

Die älteste Spur eines Beichtstuhles haben wir nach der Ansicht des P. Marchi in Rom in den Katakombenkirchen zu suchen. Dort findet sich zur Seite der Grabesnische und des Altars öfter ein steinerner Sitz, welcher nach der Überzeugung jenes berühmten Archäologen nur zum Beichtgerichte gedient haben kann. Denn die Stellung desselben duldet die Annahme nicht, es sei die Kathedra des Bischofes. Es wäre also hier der Priester an offener Stelle zu Beicht gesessen, die Pönitenten wären aus den Gängen herangetreten zum Bekenntniss.

Diese Sitte, in der Nähe des Altars einen gewöhnlichen Stuhl aufzustellen ohne Aufbau und Gitterwerk, und so die Beichten aufzunehmen, scheint nun das ganze Mittelalter hindurch festgehalten worden zu sein. Dafür sprechen die Abbildungen, welche man vom Sacramente der Beichte hat, dafür spricht auch der Umstand, dass sich gar kein erhabener Beichtstuhl aus jener Zeit erhalten hat, während man noch Muster der kleinsten Holzgebilde des Mittelalters besitzt. Zum Beweise für diese Behauptung will ich nur auf drei Bildwerke aufmerksam machen.

In Nürnberg findet sich in der Lorenzerkirche ein alter Flügelaltar, welchen man den Deckaraltar nennt (1406 erbaut). Auf den Flügeln sind Scenen aus dem Leben des Heiligen angebracht. Auf einem Bilde sieht man den Heiligen als Beichtvater des Kaisers. Der Heilige sitzt mit Inful auf einem Stuhle, der oben von einem Baldachin bedeckt ist. Auf einem Betschämel kniet vor ihm der Kaiser und sagt ihm voll Vertrauen seine Sünden in das Ohr. Hinter dem Kaiser steht sein Gefolge, Ritter und Knappen.

In dem berühmten Gebetbuche: Hortulus animae (Strassburg 1509 bei Kobloch), findet sich bei den Beichtgebeten auch eine Darstellung der Beicht. Im Mittelgrunde einer Kirche sitzt der Beichtvater mit Chorrock und Biret auf einem gewöhnlichen gothischen Stuhle ohne Tuch und Gitter. Vor ihm kniet ein Knabe, reumüthig sein Bekenntniss ablegend. Hinter ihm steht die Mutter, voll Sorgfalt, dass ihr Kind den heiligen Act würdig begehe. Ein ähnliches Bild ist in dem berühmten Gebetbuche, das R. Glockenton in Nürnberg für den Erzbischof Albrecht von Mainz mit Miniaturen schmückte und das jetzt in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg sich befindet. Auch dort hört der Priester, blos auf einem reich ornamentirten gothischen Stuhle sitzend, den Beichtenden an, der vor ihm kniet. Es steht also wohl fest, dass man in der altchristlichen und mittelalterlichen Zeit nur einfache Stühle in den Kirchen zum Acte des Beichthörens gebrauchte, nicht aber besondere Stühle mit Brüstungen, Seitentheilen und Gittern. Ich bin nun auch noch der Ansicht, dass diese Stühle meist an den Chorschranken, und oft hinter dem Hochaltare aufgestellt waren, wenigstens in kleineren Kirchen, welche Aufstellung hinter dem Altare aber jetzt durch das Rituale Romanum verboten ist [1]). Denn dort findet man in Altbaiern noch häufig solche alte Stühle, mit Rücklehne und Polster. So erklärt sich wohl auch noch eine andere Einrichtung in unseren Kirchen. Häufig sind die gothischen Altäre an der Rückseite mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes geschmückt, an der Predella aber mit dem Schweisstuch und den Bildern der Apostel Petrus und Paulus. Diese Bilder waren nun ganz geeignet, um die Beichtenden in die rechte Stimmung beim Empfange des Busssacramentes zu versetzen. Während sie anstanden, um zum Bekenntniss zu gelangen, sahen sie vor sich das jüngste Gericht, das Bild des leidenden dorngekrönten Heilandes und die Bilder der Apostelfürsten. Während die ersten Darstellungen Reue und Abscheu vor den Sünden hervorzurufen geeignet waren, musste das Bild des Petrus mit den Schlüsseln den Weg zeigen, wie man der Sünde Last ablegen kann, man erinnerte sich, dass der Herr dem Petrus und den Aposteln allen die Gewalt gegeben, die Sünden nachzulassen und zu behalten, man wird sich dann gerne dem Beichtvater genaht haben zum aufrichtigen Be-

[1]) Aus dem „Kirchenschmuck" J. 1862, S. 10.

[1]) Dies ist wenigstens indirect verboten. *Habeat (sacerdos) in Ecclesia sedem confessionalem, in qua sacras Confessiones excipiat; quae sedes patenti, conspicuo et apto Ecclesiae loco posita . . . sit. Rit. Rom. de sacr. Poenit.*

kenntniss. Auch der Umstand, dass früher bei der Absolution die Hände auf das Haupt des Beichtenden gelegt wurden, zeigt, dass der Beichtvater auf blossem Stuhl dagesessen ist. Gegen die Annahme, dass man im Mittelalter keine eigentlichen Beichtstühle gehabt, scheint Didrons Bericht zu sprechen, dass er in der Frauenkirche zu Nürnberg einen frühgothischen Beichtstuhl der alten Zeit gefunden, den er dann sogleich copirt und verbessert von Viollet-le-Duc in den Annalen mitgetheilt hat. Wir werden aber nicht irren, wenn wir jenen Beichtstuhl als neues Product erklären aus der Zeit der letzten Restauration der Kirche. Ohne Zweifel hat ihn O. Heideloff gezeichnet und so selbst das Auge eines Didron zu täuschen vermocht. Bei genauer Betrachtung hat auch dieser Stuhl Formen, welche im Mittelalter bei Holzarchitecturen nie angewandt wurden. Wir bleiben also dabei, es ist bisher kein mittelalterlicher Beichtstuhl mit Seitenbauten und Sprechgittern gefunden worden.

Erst im XV. Jahrhunderte, vielleicht erst mit den Anordnungen des Concils von Trient, kam die jetzige Gestaltung der Beichtstühle in Übung. Es musste die frühere Weise, ganz offen, ohne Mittelwand den Büssenden anzuhören, manche Unannehmlichkeiten, manche Gefahren, Versuchungen, Ärgernisse zur Folge haben. Es trat diese Wirkung leider auch öfter ein. Daher kamen jetzt die Gebote [1]) dieser Beichtstühle und die Versuche auf, durch eigene Aufbauten den Beichtenden und den Beichtvater zu trennen, durch eine Zwischenwand und durch Sprechgitter und Tülltücher, wie man sie bisher in den Klöstern schon angewendet. So sind unsere jetzigen Beichtstühle entstanden. Der bekannte Ornatus ecclesiasticus vom Generalvicar Müller in Regensburg (1594) kennt bereits diese Aufbauten und gibt eine Abbildung eines vollkommenen Beichtstuhles. Es ist ein vollständiger Holzbau von Quadratform, rechts der Sitz für den Priester, links der Mittelwand der Betstuhl für den Büsser, doch so, dass er gerade hinkniet, nicht gegen den Beichtvater hin gerichtet, wie es noch jetzt in Italien Brauch ist. Vor dem Büsser hängt das Bild des leidenden Heilands. Die Mailänder Concilienacten und die Bestimmungen des heil. Karl Borromäus schildern die zweckmässige Einrichtung der Beichtstühle bis in Kleinste. So sind dann jene grössern und grossartigen Aufbauten von Beichtstühlen allmählich entstanden, die uns in den Kathedralen Belgiens in Erstaunen setzen, Meisterwerke der Holzschnitzkunst, dreissig bis vierzig Fuss hoch, und erfüllt mit heiligen Bildern, theils von heiligen Büssern, theils von Emblemen und Symbolen der Sünde, der Strafe, des Gerichtes, der Busse u. dgl.

[1]) Vgl. die kirchlichen Gebote bei Jacob: Die Kunst im Dienst der Kirche, S. 108.

Notizen.

* In den Tagen vom 15. bis 19. September hielt der Gesammtverein für deutsche Geschichts- und Alterthumsfreunde seine diesjährige Versammlung zu Reutlingen in Schwaben. Es hatten sich dazu unter dem Vorsitze des Grafen Wilhelm Würtemberg 177 Theilnehmer eingefunden und es wurden folgende Gegenstände verhandelt und zum Theile auch zum Abschlusse gebracht. In der ersten Section die Fragen der Limes Romanorum, des Zuges der Heeresstrasse von Augusta Rauracorum nach Regium, über das Zeitalter der Todtenbäume; in der zweiten Section legte Professor Hassler alte Taigdrucke und eine übersichtliche Karte zur Frage über die Vertheilung der Ortsnamen auf „heim und ingen“ in Schwaben vor. Prof. Höfler hielt einen Vortrag über die Natur des friedlichen und sporadischen Vordringens der slavischen Stämme in verödete Landschaften im Gegensatze zu dem erobernden und colonisirenden Vordringen der Deutschen. Geh. Rath v. Quast einen Vortrag über die Unhaltbarkeit der früheren Annahme römischen Ursprungs aller Buckel-Quadern, Mauern und Thürme, und Fürst von Hohenlohe vertheilte Beiträge zur Wappenkunde Schwabens. Endlich hielt Geh. Rath v. Quast einen Vortrag über die Grundsätze der Restauration bei Kirchen. Für den Versammlungsort des Jahres 1863 wurde Braunschweig gewählt, eventuell sollte das Präsidium zu Einleitungen in Halberstadt und Marburg ermächtigt sein.

* Cöln ist um eine Reihe bedeutender Kunstschätze ärmer geworden. Die bekannte reiche Gemäldesammlung von J. P. Weyer wurde versteigert und damit die Summe von 70.000 Thlr. erzielt. Leider gingen die kostbarsten Bilder nach England, Frankreich, Belgien und Russland; nur ein kleiner Theil nach Süd-Deutschland, und sehr wenige sind in Cöln selbst geblieben, so dass insbesonders einige Perlen der altcölnischen und altflämischen Schule ins Ausland wanderten. So erwarben die Nationalgallerie in London von Hans Memling die auf dem Throne sitzende Himmelsköniginn mit dem Kinde, links ein psaltirender Engel, rechts der knieende Donator mit seinem Patron, den h. Georg. (20½" hoch und 14½" breit) um 4600 Thlr. und von Meister Wilhelm die „Veronica“ um 1000 Thl. das Museum in Brüssel ein Bild von Hubert v. Eyck „die Muttergottes auf dem Throne“ (49½" hoch und 32½" breit) zu 900 Thl., Se. Hoheit der Fürst von Hohenzollern, dessen Bevollmächtigter bei allen anerkannt guten Bildern als eifriger Concurrent auftrat, zwei Bilder von Johann v. Eyck. die „Verkündigung“ zu 1020 Thlr. Zwei Bilder desselben Meisters „Maria mit dem Kinde und dem heil. Lucas, die heil. Jungfrau malend“ und die „Anbetung der heil. drei Könige“ kaufte um 1.205 Thlr. Moreau in Paris. Ein kleines Bild von Jean Gossart „Christus am Kreuze“ (13" hoch und 9" breit) wurden mit 1100 Thlr., zwei Bilder von Rogier van d. Weyden „die Mutter Gottes mit dem Jesukinde“ (13" hoch und 9" breit) mit 265 Thlr. und ein Triptych „Mittelbild, Celebrirung der heil. Messe, linkes Flügelbild Papst Gregor und rechts die Donatrix nebst ihrer Patronin“ mit 325 Thlr. von Warschau aus bezahlt. In Cöln beklagt man insbesonders, dass das dortige Museum es unterlassen hat, Meister Wilhelm's „Veronica“ zu erobern. Von dieser Seite wurde übrigens ein Bild von Rubens „die heil. Familie“ um 7000 Thlr. erworben. Aufgefallen ist es, dass das Berliner Museum an der Versteigerung sich in keiner Weise betheiligt hat.

* In der Nähe der Stadt Rostok wurde beim Kiesgraben an der Erhöhung einer Wiesenfläche im September d. J. ein sogenannter Wendenkirchhof entdeckt. Das Eigenthümliche bei diesem Begräbnissplatze ist, dass sich zwischen den Urnenscherben zahlreiche unverbrannte menschliche Gebeine fanden, und dass südöstlich neben dem Urnenkirchhofe ein Begräbnissplatz für ausschliesslich unverbrannte und zwar in Särgen beigesetzte Leichen aufgefunden wurde. Bis jetzt sind mehr als 80 unverbrannte Leichen aufgedeckt worden, alle in gerader Reihe liegend, mit dem Gesicht nach Osten gerichtet, dann mit Steinen auf der Brust und den Knieen beschwert und mit Geräthen aus der letzten heidnischen Eisenzeit in den Händen. Der Berichterstatter der A. A. Zeitung, dem wir diese Nachricht entnehmen, glaubt, dass es ein Begräbnissplatz aus der Übergangszeit von der ältesten heidnischen zur jüngsten christlichen Zeit sei, welche in Mecklenburg in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts falle.

* Der Senat der Stadt Hamburg hat zur Errichtung eines der Stadt würdigen Museums die Summe von 100.000 Mark bewilligt. Einer der wärmsten Kunstfreunde der Stadt, Herr Hutwalker, hat

schon früher eine Subscription zu dem gedachten Zwecke eingeleitet und bedeutende Zeichnungen erzielt.

*In Jerusalem wurde der Wiederherstellungsbau der Kirche des heil. Grabes bereits in Angriff genommen. Die Arbeiten sind jedoch umfangreicher als man ursprünglich gedacht hat, da durch Untersuchungen festgestellt wurde, dass nicht nur die Kuppel, sondern die ganze Kirche sich in einem mehr baufälligen Zustande befindet.

* Der Herzog de Luynes, Mitglied des französischen Instituts, hat der grossen Pariser Bibliothek seine wundervollen Sammlungen unter der Bedingung geschenkt, dass sie nicht zerissen werden und seinen Namen tragen. Man schätzt die Münzensammlung (Mittelalter) auf 200.000 Fr., die der Cameen auf 200.000 Fr., die der gravirten Steine auf 15.000 Fr., die griechische Münzensammlung auf 300.000 Fr. und die Sammlung griechischer und französischer Bronzen auf 600.000 Fr.

Correspondenzen.

***Wien.** Einem uns aus Pesth ddo. 7. October zugekommenen Privatbriefe entnehmen wir die Nachricht, dass auf Veranlassung der archäologischen Abtheilung der ungarischen Akademie der Wissenschaften seit drei Wochen in Stuhlweissenburg an der Blosslegung der alten Krönungskirche gearbeitet wird, und die daselbst gemachten Ausgrabungen zu überraschenden Resultaten führen. Über das Resultat der Nachgrabungen hoffen wir ausführlich berichten zu können.

***Feldkirch.** Eine halbe Stunde von Feldkirch entfernt ist in der Gemeinde Tosters eine kleine Wegcapelle.

Das vorne ganz offene, einzig und allein aus drei gemauerten Wänden und einem Satteldache von Schindeln bestehende Gebäude selbst verdient keine weitere Erwähnung; aber das darin auf einem über die ganze Breite der Hinterwand sich erstreckenden Mauervorsprung angebrachte Bild kann wenigstens auf Eigenthümlichkeit der Darstellung Anspruch machen. Es ist eine bemalte Holzsculptur, welche eine Gruppe von drei der Reihe nach nebeneinandergestellten Figuren in mehr als halber Lebensgrösse bildet. Die mittlere derselben ist Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupte und mit den fünf Wundmalen, unverkennbar als eben vom Kreuze genommener Leichnam gedacht und dennoch aufrechtstehend, aber von den zwei Seitengestalten, Maria und Nicodemus, an den sichtlich schlaffen Armen unterstützt. Die Erstere hält nämlich ihre Linke unter den Ellbogen des Heilandes und drückt mit der Rechten seinen Unterarm an ihre Brust, während Nicodemus auf ähnliche Weise mit der einen Hand den Unter-, mit der andern den Oberarm umschlungen hält.

Von den Füssen des Gekreuzigten tritt der rechte auf eine kleine Weltkugel, der linke berührt mit der Sohle den Boden. Um die Mitte des Leichnams ist ein bis über den halben Schenkel herabreichendes vergoldetes Tuch geschlagen.

Maria trägt einen weissen Schleier mit goldenem Saume, einen grünen gemodelten Rock und einen vergoldeten Mantel mit blauem Futter. Das Haupt des Nicodemus umgibt ein diademartiger, mit Edelsteinen besetzter Goldstreif, dessen Bänder beiderseits auf die Schultern herabhängen. Sein Mantel ist ebenfalls golden, das Kleid schwarz. Das Diadem könnte übrigens auch auf den Gedanken führen, dass die Figur nicht für Nicodemus, sondern für den königlichen Ahnherrn David anzusehen sei.

Die Modellirung der Figuren und besonders der Ausdruck der Gesichter ist sehr befriedigend, der Faltenwurf durchaus nicht eckig-zerknittert, sondern fliessend und natürlich. Das ganze Werk deutet auf einen guten Meister.

Das Bild mag ursprünglich den Schrein eines Kirchenaltars ausgefüllt haben, aber bei einer jener leidigen Renovirungen, welchen seit einem Jahrhunderte so manches alte Kunstwerk zum Opfer gebracht worden ist, von seiner Stelle entfernt und durch die Pietät der Gemeinde oder eines Privaten in seinem gegenwärtigen Asyle untergebracht worden sein.

Im verflossenen Sommer in den Ruinen des 1398 gestifteten und 1782 aufgehobenen Clarissenklosters Valduna (vallis dominarum), eine Stunde von Feldkirch, bei Gelegenheit eines daselbst begonnenen Neubaues ist ein alter Ziegel aufgefunden worden. Der Fund mag ohne alle Bedeutung sein; um der für einen Töpferstämpel wirklich guten Zeichnung willen glaubte man jedoch die Sache nicht ganz unerwähnt lassen zu sollen. Einige andere Backsteine, die sich ausserdem noch theils ganz, theils in Fragmenten vorfanden, zeigen eine dem Bilde von Maria-Einsiedeln in der Schweiz ähnliche Madonna und ein schreitendes Osterlamm mit der Fahne.

Jos. Stocker.

Literarische Besprechungen.

Serbiens byzantinische Monumente. Gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz. Wien 1863, Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Die Kunstgeschichte hat noch manche Principienfragen zu lösen. Die „gothische Frage" dürfte so ziemlich erledigt sein, wenigstens sind die Hauptgrundzüge derselben ziemlich allgemein übereinstimmend anerkannt und es dürfte sich nun in Bälde die „byzantinische Frage" in den Vordergrund drängen. In der That ist die Kunst des christlichen Orientes noch bei Weitem nicht so bekannt und erforscht, dass jetzt schon sich abschliessend ein Urtheil über selbe gestalten liesse. Namentlich bedarf die Frage des Zusammenhanges der ältesten byzantinischen Monumente mit den gleichzeitigen des Abendlandes noch einer eingehenden Beleuchtung, zu der das Werk Hübschs „die altchristlichen Kirchen etc." einen sehr wesentlichen Beitrag liefert. Die zusammenstellenden Resultate, die den Schluss des Werkes bilden sollen, dürften wohl in klarer Fassung darlegen, dass die ältesten gewöhnlich als byzantinisch bezeichneten Werke eben dem gemeinsamen altchristlichen Culturleben angehören und nur insoweit sich von andern unterschieden, als eben auch die Cultur des Morgenlandes sich von der gleichzeitigen des Abendlandes unterschied, dass die eigentlich byzantinische Kunst erst von der Zeit zu datiren sei, wo eine schroffe Trennung des Morgen- und Abendlandes eingetreten war, wo also der „Byzantinismus" überhaupt erst seine feste Gestaltung gewann, wenn auch schon vorher seine Elemente in der christlich römischen Welt vorhanden waren und zwar vorherrschend im Mittelpunkte der damaligen Civilisation, am Hofe von Byzanz.

Eine weiter zu erörternde Frage wird die über den Entwickelungsgang und die Entwickelungsfähigkeit der byzantinischen Kunst

sein. Das „mumienhaft starre Wesen" der byzantinischen Kunst ist noch immer sprichwörtlich, und doch lässt sich in der Architectur ein Entwickelungsgang verfolgen; es lassen die Abzweigungen der byzantinischen Baukunst in den Nebenländern des Reiches eine grosse Biegsamkeit der Principien erkennen, so dass hier von einer stets schematischen Wiederholung nicht die Rede sein kann, wenn gleich gewisse Grundformen stets wiederkehren und von einer constructiven Ausbildung in dem Sinne wie die Gothik sich entwickelte, hier nicht gesprochen werden kann. Das abendländische Reich hatte ganz neue Ideale in staatlicher Beziehung wie in socialer an sich; es beruhte auf Völkern, die eine neue Bildung sich erringen und eine neue Cultur sich aufbauen mussten, während das Morgenland an den Überlieferungen der alten Cultur festhielt, wie sie sich aus der römischen unter Einwirkung des Christenthums gestaltet hatte. Hier waren allerdings keine neuen Grundprincipien, keine neue Constructionsweise mehr zu erfinden, aber leblos, starr und unbeugsam war die Kunst darum doch nicht. Allerdings legt man diese Eigenschaften wesentlich der bildenden Kunst bei; allein wohl mit gleichem Unrecht. Das Vorurtheil schreibt sich aus den Zeiten und von den Leuten her, die auch die ältere bildende Kunst des Abendlandes als „byzantinisch" und somit derselben Eigenschaften theilhaftig ansahen und an der bildenden Kunst des Mittelalters eben nur die spätest gothische, die Albrecht Dürers, Lucas Cranachs, Hans Holbeins etc. als lebensfähig und lebendig betrachteten.

Wenn man nun aber auch der früheren Kunst des Abendlandes sein Interesse zuwendet, wenn man die Wandmalereien, Glasgemälde und Miniaturen des XII.—XIV. Jahrhunderts interessant und schön, wenn man sie lebensfähig und lebendig findet, so muss man diese Eigenschaften auch der byzantinischen Kunst jener Zeit zugestehen. Es ist darüber allerdings bis jetzt nicht genug bekannt; allein immerhin einiges, aus dem sich ein Schluss ziehen lässt.

Weiss hat in seiner Costümkunde (Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter) in einer Anmerkung davon gesprochen, dass die Kaiserdalmatik zu Rom der Ansicht von der „mumienhaften" Erstarrung der byzantinischen Kunst widerspreche, wenn sie überhaupt byzantinisch sei; die sehr gelungenen Abbildungen, die Bock für seine „Kleinodien des heil. römischen Reiches" davon machen liess und für die er mehrere byzantinische Miniaturen als Anhalts- und Vergleichspunkte hat, lassen in der That eine lebensvolle und wirklich schöne, echt künstlerische Composition und Durchbildung erkennen. Es wäre also jedenfalls die Frage durch eine Anzahl Parallelen zu erörtern, ob diese Stickereien und Miniaturen wirklich byzantinisch und ob sie nicht etwa blos vereinzelte Ausnahmen sind. Dann muss auch das Mumienmährchen schwinden. Aber über alle diese Fragen ist noch eine Reihe von Vorstudien zu machen, ehe sie zur definitiven Lösung gebracht werden können.

Das in der Überschrift genannte Werk gibt einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Näherrückung des Zieles, indem es über die Baudenkmale des wichtigen Landes Serbien, das einst mit Byzanz um die Oberherrlichkeit im Osten Europas stritt, eine abgeschlossene Übersicht gewährt und so einen vollkommenen Schluss über die Architectur jenes Landes zur Zeit seiner Blüthe gestattet, was um so willkommener und verdienstlicher ist, als es eben wohl noch lange frommer Wunsch bleiben wird, über die ganze byzantinische Kunst ein übersichtliches Urtheil zu fällen. Es tragen dazu die äusseren Schwierigkeiten nicht wenig bei. Wenn ein Referent nur ein wenig in jenen Ländern der untern Donau bekannt ist und die mühselige und nicht ungefährliche Art zu reisen kennt, wer eben weiss, dass dort keinerlei Hilfsquellen in Archiven oder bei Gelehrten zu finden sind, und dass sie, wenn auch etwa solche vorhanden, doch für denjenigen nicht vorhanden sind, der die Sprache nicht kennt, der muss überhaupt schon von vorne herein der Ausdauer und Opferwilligkeit seine Anerkennung zollen, welche die erste Bedingung zum Zustandekommen eines solchen Werkes sind.

Betrachten wir nun die Resultate, die das vorliegende Werk über die serbische Baukunst uns gibt, so finden wir die byzantinische Architectur hier sehr durch abendländische, speciell italienische Einflüsse versetzt. Es spiegelt sich auch hier die Geschichte des Landes ab, das sich allerdings im Ganzen stets an die morgenländische Kirche hielt, jedoch sehr oft mit Rom unterhandelte und wiederholt sich der katholischen Kirche angeschlossen hatte. So finden wir eine grössere Mannigfaltigkeit der Anlage, eine durchgreifendere architektonische Gliederung als in den eigentlich griechischen Bauten und sehen insbesondere eine vollkommen freie Bewegung, die nichts von mumienhafter Erstarrung an sich trägt. Der Verfasser hat nicht beabsichtigt, die sämmtlichen Monumente zu publiciren, sondern hat eine Auswahl getroffen und gerade diejenigen gegeben, die besonders charakteristisch sind.

Im Allgemeinen ist es stets die Kuppelanlage, die das Hauptmotiv abgibt; sie ist indessen nicht von bedeutenden Dimensionen und mit anderen mit Tonnen- und Kuppelgewölben bedeckten Räumen in Verbindung gebracht; namentlich schliessen sich nicht blos in Osten, sondern auch an den Querschiffkuppeln Apsiden an. Die Hauptkuppel ist auch von kleineren Kuppeln begleitet; die Wölbungen sind meist durch flachschräge Dächer bedeckt, bei einigen Kuppeln tritt indessen auch die Form der Wölbung aussen zu Tage, wie schon die Kuppelgewölbe selbst eine Bekleidung haben.

Die einfachste Anordnung ist die: eine Kuppel mit zwei Tonnengewölben in Osten und Westen, zwei Apsiden in Süden und Norden unmittelbar an der Kuppel und eine Apside an dem östlichen Tonnengewölbe, wie sie die Kirchen in Semendria und Krusevac zeigen, ohne und mit Narthex; etwas auseinandergezogen erscheint dieselbe Anlage in Ravanica, wo die Mittelkuppel auf vier freistehenden Pfeilern ruht; eine abweichende Anlage hat die Kirche zu Zica, wo an die Kuppel ein einschiffiges gewölbtes Langhaus, ein eben solcher Ostraum mit einer Apside und in Süden und Norden je ein kleineres tonnengewölbtes rechteckiges Querschiff, angelegt ist. Zwei selbstständige Capellen mit eigenen Narthex sind im westlichsten Theile angelegt.

Das Kirchlein in Semendria zeigt im Osten nur eine Apside; in Krusevac sind zwei kleine Nischen in die Pfeiler neben der Apside eingetieft, in Ravanica erscheinen zwei kleine Apsiden neben der grösseren im Schluss der schmalen Nebentheile zwischen den Kuppelpfeilern und Umfassungsmauern.

In der Kirche zu Studenica schliessen sich ostwärts an die grosse Kuppel drei Bögen mit zwei Pfeilern an, denen drei Apsiden entsprechen, während sich westwärts zunächst ein tonnengewölbter Raum, davor eine selbstständig abgeschlossene, durch eine Thür verbundene Vorhalle befindet, an die Hauptkuppel aber südlich und nördlich kleine Querschiffe mit grossen Portalen (die diese Querschiffe fast wie Portalhallen erscheinen lassen), angelehnt sind. Krypten kommen nicht vor, eigentliche Thürme erst in der neueren Zeit. Fenster sind wenige vorhanden, diese sehr klein und namentlich schmal, auch zwei in der Theilung durch Säulchen geschieden. Die Thüren sind einfach rechtwinklig, jedoch gleich den romanischen Portalen mit einer lanzenförmigen Umrahmung und einem Tympanon. Die Portale der Kirche zu Studenica sind ganz abendländisch. Die ursprünglichen Thürverschlüsse fehlen. Das Innere ist ganz mit Malereien bedeckt; von reichen Einrichtungsstücken, die ohne Zweifel vorhanden waren, hat sich nichts mehr erhalten. Nur in Studenica ist ein neuer Iconastas von einigem Reichthum und in Zica ein alter Tisch von Marmor. Vor der Kirche zu Studenica befand sich ehemals ein Taufbecken mit einem Baldachin bedeckt, von dem jedoch nur noch Sockel- und Säulchenbasen aus Marmor vorhanden sind. Auch in Zica sind Fragmente eines Taufbeckens vorhanden.

Mit den Kirchen standen andere kleinere Capellen, auch Zellen der Mönche und andere Bauten in Verbindung. Das Ganze war mit Mauern eingefasst, die auch durch Thürme verstärkt

waren, so dass z. B. Manassia eine förmliche Feste ist. Die Geschichte des stets von Kriegen heimgesuchten Serbiens gibt auch dafür die Erklärung.

Im Allgemeinen gehören alle Bauten der späteren Periode des Byzantinismus an, und vielleicht dürfte die im Schlusse des XII. Jahrhunderts gegründete und im Anfang des XIII. Jahrhunderts beendete Kirche zu Studenica die älteste sein. Die vielen italienischen Einflüsse erklären sich bei ihr daraus, dass gerade damals die serbischen Könige, die ihre Erbauer und Wohlthäter waren, sich Rom angeschlossen hatten, bis der heil. Sava wieder die orientalische Kirche befestigte. Ihr folgt die Kirche zu Zica, gleichfalls aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts, vom heil. Sava erbaut. Dem XIV. Jahrhundert gehört die Kirche zu Ravanica, während die zu Manassia schon der Zeit der türkischen Oberherrschaft entstammt. Die Kirche zu Ravanica zeigt in ihrer Gliederung der Absiden, in den Ornamenten der Kuppel, insbesondere in den kleinen kreuzförmig eingelegten Löchern in den Absiden viele Ähnlichkeit mit der Kirche zu Semendria, die somit wohl auch sicher dieser Zeit angehört und nicht dem Beginn des XI. Jahrhunderts, wie eine Inschrift besagt, welcher der Verfasser volles Vertrauen schenkt. Auch zeigen sich an der Kirche zu Ravanica Spitzbögen mit leichter Hebung der oberen Spitze; an der Kirche zu Krusevac dagegen Hufeisenbogen.

In manchen Ornamenten, namentlich geometrischen Verschlingungen, zeigen sich Motive, die an maurische Architectur erinnern, die aber auch dem byzantinischen Style eigen sind und wohl von da ins maurische übergegangen und weiter ausgebildet wurden. Eigentlich türkischer Einfluss ist an den dargestellten Bauten nicht wahrnehmbar, wie dies z. B. bei der Kirche zu Kurten d'Argisch in der Wallachei der Fall ist. Auch dürfte keine in eine spätere Zeit als den Beginn des XV. Jahrhunderts zu versetzen und höchstens einzelne geschmückteren Theile der Kirche zu Krusevac vielleicht später hinzugekommen sein.

Noch einmal machen wir darauf aufmerksam, dass die dargestellten Bauten die Biegsamkeit und Lebensfähigkeit des byzantinischen Styles zeigen; so wie dass die edlere, reinere und klarere Entfaltung auch derselben Periode angehört, wo die Blüthe des abendländischen Styles zu suchen ist, dem Anfang des XIII. Jahrhunderts und dass dies nicht ohne abendländischen Einfluss geschah, der theilweise von Italien, theilweise auch von Ungarn ausgegangen sein mag, dessen Oberherrlichkeit die serbischen Könige jener Zeit anerkennen mussten. Die Kirche zu Studenica ist ein Muster reizvoller edler Durchbildung; sie hat eine ganz abendländische Gliederung mit Lesenen und Bogenfriesen und ist aus schönen Quadern errichtet, während die späteren die Mischung von Stein- und Ziegelbau zeigen und weil weniger anmuthvoll in der Gliederung, dafür mehr mit Ornamenten ausgestattet sind, die weniger Bedeutung haben, aber mehr in die Augen fallen.

Die Darstellungen der Blätter, so weit sie geometrisch sind, sind scharf und graciös und lassen auf Genauigkeit der Aufnahme schliessen; die malerisch gehaltenen dürften theilweise strenger gehalten sein; der Text ist einfach beschreibend und stets möglichst kurz gehalten, ohne desshalb Wesentliches zu übersehen; zu wünschen wäre gewesen, dass auch die chronologische Formenfolge Berücksichtigung gefunden hätte, die wir versucht haben aus den gegebenen Daten des Textes in Kürze zusammenzustellen; sehr dankenswerth ist die am Schlusse des Textes gegebene Anordnung der Bilder in der Kirche zu Studenica, die beweist, dass man nicht immer ganz streng ein und denselben Cyclus befolgte, sondern denkend je nach der Verschiedenheit der Anlage auch verschiedenen Gedankengang in der Ausstattung durchführte. Auch lassen die wenigen abgebildeten Proben der Malerei (Taf. IX) bei aller Strenge des Styles doch eine edle Freiheit nicht verkennen und bei diesen kann von den vertrockneten Mumien abermals keine Rede sein.

Schliesslich möchten wir noch den Wunsch aussprechen, dass der Verfasser, den seine sonstigen Studien wiederholt in die untere Donaugegend führen, auch einmal Veranlassung nehme, einige der interessanten Wandgemälde jener Kirchen zum Gegenstande einer Publication zu machen, er würde damit der Kunstgeschichte einen eben so wesentlichen Dienst leisten, als er dies durch die Publication der vorliegenden Bauwerke gethan. Eben so möchten wir wünschen, dass bald auch über die Architectur einiger anderen Gegenden der unteren Donau ein ähnliches Licht gebreitet würde, wie das vorliegende Werk das eine Land für uns beleuchtet.

A. E.

Athènes decrite et dessiné par Ernest Breton. Paris, Gide 1862 grande in 8° de 379 pages orné de 8 planches tirées à part et de 160 vignettes. 10 Fr.

Bisher haben sich die Archäologen vorzugsweise mit den antiken Monumenten Athens beschäftigt. Dagegen war bisher die Kenntniss der altchristlichen Monumente der Hauptstadt Griechenlands eine sehr mangelhafte. — Der Verfasser des vorstehenden Werkes hat es unternommen, von den letzteren eine erschöpfende Darstellung und Beschreibung zu liefern. So theilt er zahlreiche christliche Inschriften von der ziemlich gut erhaltenen westlichen Façade des Parthenon, welches bekanntlich im VII. Jahrhundert in eine christliche Kirche umgestaltet und erst im XVII. Jahrhundert durch die Venetianer zerstört, so wie in jüngster Zeit von Lord Elgin ziemlich barbarisch behandelt wurde, mit, deren älteste aus dem VII. Jahrhundert herrührt; ferner gibt er eine Beschreibung der höchst interessanten Apostelkirche zu Athen, die unterirdisch in der Nähe der Grotte des Pan liegt. Der Eingang ist südöstlich neben dem Altar und die Seiten des Tonnengewölbes sind mit den Bildern der Apostel und einer Darstellung der Verkündigung geschmückt. Sie sollen dem Style nach noch in den Schluss des I. Jahrtausends gehören, eben so beschreibt er die einschiffige spitzbogige Petruskirche, welche auf den Ruinen des Tempels der Artemis Agrotera erbaut wurde.

Alois Schultz: Über Bau und Einrichtung der Hofburgen des XII. und XIII. Jahrhunderts. Berlin 1862. Bei Nikolai. Preis 1 Thlr.

Das vorstehende Buch ist das Erstlingswerk eines jungen Architekten und Kunstschriftstellers, der durch kleinere Beiträge bereits den Lesern dieser Blätter bekannt ist. Der Verfasser hat mit dieser Schrift die von Leo in Raumer's historischem Taschenbuche 1837 begonnene Untersuchung über Burgenbau und Burgeneinrichtung in Deutschland vom XI. bis XIV. Jahrhundert wieder aufgenommen. Seine Untersuchungen beschränken sich aber auf die Zeit des XII. und XIII. Jahrhunderts und er behandelt nicht die Burgen überhaupt, sondern nur die Fürstenbauten, beides aus dem Grunde, weil die Hauptquellen für die Kenntniss der alten Burgen die Schilderungen bei den altfranzösischen und mittelhochdeutschen Dichtern sind, diese aber eben nur auf jene Zeit sich erstrecken und nur die grossen Hofburgen im Auge zu haben pflegen. Die Schrift ist nicht blos für Archäologen, sondern für die Culturhistoriker und die Forscher der mittelalterlichen Sprachen von grösstem Interesse, weil der Verfasser in die Einzelnheiten seines Gegenstandes mit aller Gründlichkeit eingegangen und die ihm zu Gebote gestandenen Quellen fleissig und gewissenhaft benützt hat. Und wenn auch durch diese Abhandlung der Gegenstand noch weithin nicht erschöpft ist, so enthält dieselbe doch für spätere Bearbeitungen desselben Stoffes ein sehr reiches und beachtenswerthen Material.

Bibliographie.

Album, photographisches, böhmischer Alterthümer aus der im Sept. 1861 auf dem Altstädter Rathhause zu Prag veranstalteten ersten archäolog. Ausstellung des Vereines „Arkadia". Im Namen des Vereines herausgegeben von Ferd. B. Mikowec. Photographien von Joh. Brandeis. (In 10 Liefer.) 1. Liefer. gr. Fol. (4 Photographien u. 4 Blatt Text) Prag, Kuranda. 4. rf., einzelne Blätter n. l. 7.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. IX. Jahrg.
Nr. 8. Miniatur-Arbeiten in Wachs aus dem XVI. Jahrhundert.

Archiv für Niedersachsen's Kunstgeschichte. Herausgegeben v. H. Mithoff. III. Abthlg., 5. — 7. Lieferung (Schluss). Hannover 1862. Helwing'sche Hofbuchhandlung. S. 25 bis 46. Taf. 25—42. 6 Thlr.
Behandelt von den Kunstdenkmalen Goslar's die Jakobskirche, die Petri-Pauli-Kirche auf dem Franckenberge, mehrere grossentheils verschwundene Kirchengebäude, dann das Rathhaus und mehrere mittelalterliche Profangebäude.

Bader, Jos. Conserv. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Zweite Reihe. Nördlingen 1862. Beck'sche Buchhandlung. (I. 82.)

Berichte über die Verhandlungen der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Cl. 1861. II—IV. Leipzig 1862.
Overbeck, Über das ehemals Giustinianische Relief mit der Pflege des Zeuskindes. — Jahn, Über einige antike Gruppen, welche Orestes und Electra vorstellen. — v. Gutschmied, Über die Sage vom heil. Georg. — Overbeck, Über eine Statue im Palast Barberini in Rom, welche Laodamia, und eine Statue in der ehemaligen Campanaischen Sammlung, welche Penelope vorstellt. — Jahn, Über Darstellungen antiker Reliefs, sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen.

Compte-rendu de la commission imperial archéologique pour l'année 1859. Avec un atlas. Imp. — 4. (XX. u. 152 Seiten mit 5 Kupfert. u. 1 Chromolith. in Imp.-Fol.) St. Pétersbourg 1861. Leipzig, Voss. geh.

Dasselbe. Pour l'année 1860. Avec un atlas. Imp.-Quart. (XX. u. 112 S. mit 5 Kupfert. u. 1 Chromolith. in Imp.-Fol.) Ebendas. 1861. geh.

Correspondenzblatt des Gesammtvereines der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. Stuttgart 1862. X. Jahrgang.
Nr. 2: Über mittelalterliche Frauensiegel.

Didron: Annales archéologiques XXII. Bd. 3. u. 4. Livr.
Didron: La vierge dans une eglise du maitre C. H. (1 Table). — Baron de la Fons-Melicocq, Voyage archéologique en Italie au XV siècle. — L. Jaquemin, Orfèvres et orfèvrerie du moyen-âge à Arles. (1 Tabl.) — Boeswillwald: Vitrail du XIII. Siècle. (1 Tabl.) — Encensoir de la Renaissance. (1 Tabl.) — Felix de Verneilh. L'art du moyen-âge et les causes de sa decadence d'apres W. E. Renan. — Julien Durand, Incriptions grèques et la divine Liturgie. — La Resurrectio insculptée sur ivoire avant le XI s. (1 Tabl.) — Baron de Guilhermy, Coeur du roi Charles V. — Didron, Nicolas de Verdun. — Charles Sarzy, Grille du XIII s. dans le cloître de la cathedrale de Pampelune. (1 Tabl.)

Glückselig-Legis Dr., Das Buch von Jesus Christus und seinem wahren Ebenbilde. 2. Lief. in 4° mit Holzschnitten.

Hahn, Fr. Fünf Elfenbein-Gefässe des frühesten Mittelalters. Mit 3 Tafeln und mehreren Holzschnitten. Hannover bei Hahn 1862. 2 Thaler.

Friedrichs, Prof. Dr. C. Winkelmann. Ein Vortrag. Hamburg 1862. Agentur des rauhen Hauses.

Jahn, Otto. Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Mit 8 Tafeln. Leipzig 1861. Hirzel. (VIII, Seite 64.) 2 Thlr.

Jahrbücher des Vereines von Althumsfreunden in Rheinlande. XXXI. 16 Jahrg. 1861.
Enthält des verstorbenen kön. preussischen Oberlieutenants F. W. Schmidt hinterlassenen Forschungen über die Römerstrassen im Rheinlande, bearbeitet aus den Aufzeichnungen des Verstorbenen von dessen Bruder Major A. B. E. Schmidt.

Ledebur, Heinr. Freih. v. Vortrag: „Die kunst- und sittengeschichtliche Entwickelung der Heraldik", gehalten im Berliner Hilfsverein für das germanische Museum zu Nürnberg am 18. Februar 1861. Berlin. Verlag von G. Hickelhier zu Berlin. 1862.

Leitzmann, Pfr. J., Das Münzwesen und die Münzen Erfurts. (In 3—4 Lief.) 1. Lief. 4. 32 S. mit 2 Steint. Weissensee. Grossmann. geh.

Lützow, C. F. A. Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues durch ihre hauptsächlichsten Denkmäler. Mit Holzschnitten und 26 Abbildungen in Tondruck. Leipzig 1862. 3 Thl. 10 Ngr.

Mittheilungen des historischen Vereins der fünf Orte Lucern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug. XVIII. Band Einsideln 1862.
Die Capellen des h. Kreuzes und St. Michael in Schwyz. — Der Wendelstein zu Littau. — Der Waffenfund in der obern Ilan bei Hohenrain. — Nachtrag zur Frage über das Sempacherlied. — Lucerns Schlachtlieder-Dichter im XV. Jahrhundert.

Organ für christl. Kunst, herausgegeben und redigirt von Fr. Bandri, XII. Jahrgang.
Rückblicke auf Cöln's Kunstgeschichte Nr. 18 u. 19. Frühere Wandmalereien der Abteikirche zu Werden (Nr. 18). — Braun, der heil. Christophorus (Nr. 19). — Der Baldachin in seinem Ursprung, seiner Form und seiner Bedeutung (Nr. 19). — Das Taufbecken im Dome zu Hildesheim (Nr. 19).

Realencyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft in alphabetischer Ordnung. Herausgegeben von Prof. Aug. Pauly, I. Bd., 2. Aufl. Stuttgart. 1862. Metzler.

Sitzungsberichte der kön. bayr. Akademie der Wissenschaften zu München; 1862. 1. Bd., 4. Heft.
Plath. Über den gegenwärtigen Zustand der ägyptischen Alterthumskunde.
Aretin v., Über eine neu aufgefundene gestickte bischöfliche Infula aus dem XII. Jahrhundert.

Unruh, Gust. Das alte Jerusalem und seine Bauwerke. Ein Beitrag zur biblischen Alterthumskunde. Mit 8 Plänen und 36 Abbildungen. Langensalz 1861.

Zeitschrift für Münz-, Siegel- und Wappenkunde. Neue Folge, I. Bd. 6. Hft. Mit 1 lith. Taf. 4. (XII. 8. u. S. 321—376. (Schluss.) Berlin, Mittler & Sohn.
Köhne B. v. In Russland gefundene Münzen des XI. Jahrhunderts. Dannenberg. Zur Münzgeschichte Magdeburgs im Mittelalter. B. v. Köhne. Unedirte russische Siegel. Neueste Currentmünzen.

Zuckermann, Dr. B. Über talmudische Gewichte und Münzen. Breslau 1862. Schletter. (4°.) 15 Sgr.

Berichtigung zu dem Aufsatze des Octoberheftes: „Der Fürstenstein in Karnburg und der Herzogstuhl am Zollfelde in Kärnthen". Die auf Seite 283, 1. Spalte stehende Anmerkung 1, beginnend mit dem Worten: „Da dieser Stein, wie gesagt gegenwärtig" u. s. w. — gehört auf Seite 275 und zwar zum Schlusse der Anmerkung 2 der ersten Spalte. Ferner ist auf Seite 281 1. Spalte, die Anmerkung 4 als Note 1 der zweiten Spalte und die dort befindliche Anmerkung 1 als Note 4 der 1. Spalte zu setzen.

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Bruck a. Mur. Taf. XIV.



Gest. v. H. Bültemeyer

Druck aus der k.k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien 1862

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 12. VII. Jahrgang. December 1862.

Über einige Todtenleuchten in Österreich.

Von A. Essenwein.

(Mit 1 Tafel.)

„Und das ewige Licht leuchte ihnen".

Weingärtner hat in seinem gehaltvollen Schriftchen: „System des christlichen Thurmbaues etc." auch die Todtenleuchten in den Kreis der Erörterung gezogen, ohne jedoch den Ursprung und die früheste Bedeutung nachzuweisen; er hat Seite 59 die Hoffnung ausgesprochen in Viollet-le-Duc's Dictionnaire, wenn derselbe einmal zum L gekommen sein würde, die nöthigen Aufschlüsse darüber zu finden. Ob ihn das daselbst gesagte, nachdem nun jene Partie erschienen ist, vollständig befriedigt haben würde, bleibt dahingestellt. Viollet glaubt in dem celtischen Alterthum den Ursprung suchen zu müssen, um so mehr als man sie in Frankreich vorzugsweise in den Gegenden findet, wo auch die Menhir's vorkommen. Letzteres mag zufällig sein; sie waren aber im Mittelalter in ganz Deutschland ebenfalls verbreitet und sicher in Italien und England, in Frankreich und Spanien auch; nur sind wohl sehr viele desshalb verschwunden, weil auf solche unbedeutende Werke Niemand achtete; auch sind sicher noch manche vorhanden, auf die man jetzt noch nicht achtet. Im österreichischen Kaiserstaate wenigstens sind viele noch erhalten; am Dome von St. Stephan zu Wien allein befinden sich gegen zehn, mehrere in der Umgebung Wiens, ander ein Tirol, so an der Pfarrkirche zu Botzen 4, andere in Brixen, Schwaz etc.

Wo und wann sie in der vorliegenden Form aufgekommen sind, mag Gegenstand der Frage sein, dass aber das Licht und die Lampe im christlichen Cultus überhaupt bis in die früheste Zeit zurückreichen [1]), ist eine anerkannte Thatsache, die nicht weiter besprochen zu werden braucht, und dass der Gebrauch, die Grabstätte der Todten mit einem Lichte zu versehen, ganz mit der Bedeutung und Anwendung der Lichter in der Kirche überhaupt im Zusammenhang steht, ist doch so einleuchtend, dass man schwerlich auf celtische Alterthümer zurückzugehen braucht.

Das Licht ist das reinste Element der Natur und seine Erscheinung an und für sich so wunderbar, dass es nicht blos von einigen Völkern göttliche Verehrung genoss, sondern in der Symbolik und im Cultus aller Völker seine Stelle einnimmt. In der christlichen Anschauungsweise ist es das Symbol Gottes; es kommt allen drei göttlichen Personen zu, insbesondere aber dem Sohne, der von sich selbst sagt: „ich bin das Licht der Welt," wer mir nachfolgt, wird nicht wandeln im Finstern, sondern das Licht des Lebens haben. Joh. VIII, 12.

Auch die Engeln wohnen im Lichte und alle Heiligen und Seligen gelangen dahin. Die Erschaffung der Engel wird daher auch im Mittelalter als creatio lucis betrachtet, und der erstgeschaffene Engel heisst Lucifer.

Dem von Gott ausstrahlenden Lichte steht die Finsterniss gegenüber, und Nacht und Finsterniss sind Symbole der Sünde. Das Licht ist somit das Sinnbild der Schöpfung und das der Erlösung.

Die kirchlichen Hymnen feiern die Geburt und die Auferstehung als einen neuen Schöpfungsmorgen, als den Aufgang des heiligen Lichtes, wodurch die Gewalt der Dämonen gebrochen und den im Dunkeln Irrenden und Blinden der Weg gezeigt wurde.

Die Dunkelheit erscheint also auch hier als Symbol der Sünde.

Daher auch seit den ältesten Zeiten der Gebrauch des Lichtes in der Kirche und beim Gottesdienst, wofür die

[1]) Vergl. hierüber die Artikeln Licht, Lampe, Leuchter etc. in Aschbach's Allgemeinem Kirchenlexikon und in Wolfgang Menzel's Symbolik.

Erinnerung an die Katakomben und die Nothwendigkeit nächtlicher Ausübung des Gottesdienstes allein nicht die Erklärung bieten könnte.

Das ewige Licht in der Kirche vor dem Tabernakel, in dem das Sanctinimum aufbewahrt wird, wird schon von den ältesten Kirchenschriftstellern erwähnt und hat sein Vorbild schon im alten Bunde, indem vor dem Tisch der Schaubrode Tag und Nacht Lampen brannten, zu denen eigenes Öl zubereitet werden musste. So wurde auch häufig in der christlichen Kirche kostbares Öl in der ewigen Lampe vor dem Tabernakel gebrannt.

Wenn im alten Bunde das ewige Licht mehr die Bedeutung der hoffenden Zuversicht auf den Messias hatte, so soll es in den Kirchen des neuen Bundes ein Sinnbild jenes Lichtes von Ewigkeit sein, welches „in die Finsterniss schien," und welches „jeden Menschen erleuchtet, der in diese Welt kommt," ein Vorbild des „ewigen Lichtes," dessen sich im jenseitigen Leben die Heiligen Gottes zu erfreuen haben.

Nach der kirchlichen Vorschrift soll in jeder Kirche ein ewiges Licht brennen, wenigstens in allen wo die heilige Eucharistie aufbewahrt wird. Bekanntlich wird aber diese Ehre auch den Heiligen Gottes vielfach zu Theil, vor deren Bildern Lampen brennen; insbesondere geschieht dies in der Kirche wie im Hause vor den Bildern der heiligen Jungfrau. Dies ist indessen nicht Gebot der Kirche, sondern Ausdruck persönlicher Frömmigkeit derjenigen, welche dies Licht spenden.

Es war aber auch schon frühzeitig Sitte, die Gräber mit Lichtern zu schmücken; insbesonders die verehrter Heiligen und Märtyrer. Der Gedanke, der damit verbunden wurde, mag wohl der Verehrung des Heiligen gewesen sein, der wie „eine Sonne leuchtet"; und daher mag sich der spätere Gebrauch des Lichtes vor den Bildern ableiten.

Aber auch bei gewöhnlichen Gräbern zündet man Lampen an, wie die Abbildung von Lampen auf den ältesten christlichen Gräbern beweist, die eben so vorkommen wie die Abbildung von Leuchtern, insbesondere des siebenarmigen Leuchters.

Man umstellte ferner Todte und Sterbende mit Lichtern und gab ihnen brennende Kerzen in die Hand. Die Kunst des Mittelalters hat uns eine grosse Anzahl Darstellungen davon hinterlassen; wir brauchen nur an die vielen Darstellungen des Todes der heiligen Jungfrau zu erinnern.

Dieser Sitte verdanken die Lichter auf den Friedhöfen des Mittelalters ihre Bedeutung. Zur Erklärung ihrer Bedeutung hat man sich also den Gedanken vor Augen zu halten, an den Herrn, der uns von der Sünde erlöset hat, und an die Erlösung, an das Licht, das den Seligen jenseits leuchtet, dass die Gewalt der Dämonen gebrochen und die Dunkelheit der sündigen Welt erleuchtet hat.

Das Licht war aber auch ein Symbol der Wachsamkeit, wie das Gleichniss der klugen und thörichten Jungfrauen beweist, die den Bräutigam erwarten, und wir haben wohl das Licht auf den Friedhöfen einerseits als Symbol der Gegenwart des Herrn, in dem die Seligen ruhen, anderseits als das Licht zu betrachten, das die hier der Wiedererscheinung des Herrn Harrenden für die Ankunft des Bräutigams bereit halten.

Die Legenden erzählen viel von Lampen der Heiligen. Die Lampe am Grabe des Apostels Thomas konnte der heftigste Wind nicht löschen und sie brannte auch ohne Öl; eben so die Lampen des St. Tozzo und St. Adelelmus; eine ewige Lampe über dem Grabe des heiligen Gregor brannte ohne Öl im Wasser; eben so die Lampe des heiligen Constantin.

Ein Wunder also erhielt die Lampen, um die Heiligkeit des Ortes nicht eben des Zeichens der Verehrung und der Ehrwürdigkeit zu berauben. So mögen auch die ewigen Lichter auf den Friedhöfen ferner noch bestimmt gewesen sein, im Allgemeinen die Heiligkeit des Ortes, der geweihten Erde anzudeuten.

Peter Venerabilis († 1156) sagt in seiner Schrift De miraculis lib. II, bei Beschreibung des Friedhofes der Abtei Cherlien in der Diacöse Marcon: „*Obtinet medium cimeterii locum structura quadem lapidea, habens in summitate sua quantitatem unius lampadis coparem quae ob reverentiam fidelium ibi quiescentium* totis noctibus fulgore suo locum illum sacratum illustrat etc." 1).

Der Volksglaube aber mag den Sinn des Lichtes, das die Macht der Dämonen gebrochen, sich auch dahin gedeutet haben, dass das brennende Licht die bösen Geister und den Teufel scheuche von der Stelle, daher auch die ewigen Lichter nicht blos auf Friedhöfen, sondern auch an Landstrassen, an Eingängen etc., errichtet wurden; denn der Teufel, der im Finstern schleicht, ist ein Feind des Lichtes, das er zu erlöschen strebt, ohne es erreichen zu können.

Der ganze Gedanke, der also dem Anzünden des Lichtes auf Friedhöfen zu Grunde liegt, veranlasste auch, es möglichst hoch zu stellen. Es sollte dominiren; es sollte von Weitem gesehen werden und in die Ferne leuchten.

Es hatte somit seine Bedeutung für die Todten, für die „armen Seelen". Es hatte aber auch seine Bedeutung für die Lebendigen. Es lud sie ein für die Ruhe und das Seelenheil des Verstorbenen zu beten, wie es sie selbst an den Tod erinnerte und darum weithin leuchtete; und doch bannte es auch den Furchtsamen die Furcht vor den Nachtgespenstern, indem es die Finsterniss erleuchtete.

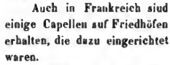
Das ewige Licht oder Arm-Seelenlicht oder Todtenleuchte gehört daher wesentlich zum Apparate jedes Friedhofes, wie das Kreuz. Mit dem Karner fällt seine Bedeutung einigermassen zusammen.

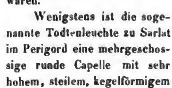
---

1) Lenoir architecture monastique II, 441.

In der früheren Periode der mittelalterlichen Kunst, d. h. im XI. und XII. Jahrhundert, wo die Karner meist in Rundform neben den Kirchen auf dem Friedhofe errichtet wurden, dürfte wohl das vor dem Altar brennende ewige Licht die angedeutete Bedeutung mit erfüllt haben. Das Licht mag so hoch gehangen haben, dass es aussen sichtbar wurde, nämlich in einer „Laterne“ auf der Spitze des Gebäudes, daher auch wohl der Name dieses Bautheiles [1]).







(Fig. 1.)

In der That haben die Laternenaufsätze der vielen Rundcapellen Böhmens aus jener Zeit keinen andern Sinn (Fig. 1) [2]).

Auch in Frankreich sind einige Capellen auf Friedhöfen erhalten, die dazu eingerichtet waren.

Wenigstens ist die sogenannte Todtenleuchte zu Sarlat im Perigord eine mehrgeschossige runde Capelle mit sehr hohem, steilem, kegelförmigem Dache, aus dessen Öffnungen das Licht herausstrahlt.

Anderseits finden sich auch in Frankreich Lichtsäulen, an deren Füssen sich Altäre befinden, woraus also zu schliessen, ist, dass diese zugleich die Stelle der Capellen vertraten.

Den Übergang zwischen beiden bilden die Karner, auf deren Spitze ein höherer und schlanker Aufsatz als eine Laterne, eine förmliche Lichtsäule sich befindet.

Mit dem XIII. Jahrhundert wurden die Karner seltener, die Lichtsäulen dagegen häufiger; theilweise verschwindet auch die Laterne vom Karner und es ist somit vorauszusetzen, dass die beiden neben einander in Anwendung kamen; auch kommen statt der polygonen rechteckige Capellen in Gebrauch, wo sodann die Anwendung von Laternen nicht mehr anging.

In Frankreich sind solche Lichtsäulen von ziemlich hohem Alter erhalten: wenigstens aus dem XII. und XIII. Jahrhundert [3]). In Deutschland sind uns keine bekannt, die über den Schluss des XIII. Jahrhunderts hinaufreichen, obwohl solche ohne Zweifel vorgekommen sind, wenn auch keine mehr erhalten sein sollten.

Die ältesten in Deutschland mir augenblicklich erinnerlichen sind wohl die Reste der Todtenleuchte innerhalb des Kreuzganges am Dome zu Magdeburg, das schöne, frühgothische Lichthäuschen beim Dome zu Regensburg und das bei Puttrich abgebildete aus Schulpforte etc. Letzteres ist noch eine förmliche Capelle mit hoher Laterne, bildet also sehr deutlich den Übergang zwischen beiden Arten. Die Karner mit Laternen mögen indessen auch später noch errichtet worden sein, meist aber sind es einfache, gemauerte Säulen oder Thürmchen, von grösserer oder geringerer Höhe, viereckig, rund oder polygon, an der obern Spitze mit Öffnungen versehen, durch die das Licht ausstrahlt.

Von den Thürmchen indessen, die mit einer Treppe im Innern versehen sind, auf die man hinaufsteigen könnte, und in deren oberem durchbrochenem Geschoss die Beleuchtung stand, ist uns in Deutschland kein Exemplar bekannt [1]). Das grösste und interessanteste Werk dieser Art, vorausgesetzt, dass man der vorliegenden sehr mangelhaften Zeichnung trauen darf, war die Pulléne in Arras.

In einer kleinen Brochure, die man in Arras an die Fremden verkauft: *„Arras et ses monuments, sommaire historique, statistique et chronologique“* sind 2 Abbildungen von derartigen Monumenten enthalten, die offenbar nach alten Abbildungen gemacht sind. Das eine la petite Polléne ist eine gewöhnliche Laterne (4- oder 6eckig), auf einem dünnen Untersatze, oben mit einfacher Pyramide geschlossen, das grössere aber, la grande Polléne, zeigt einen hohen Bau im Renaissancestyle. Auf einer runden Säule, die mit einer Thüre versehen ist, durch welche man eine Treppe sieht, befindet sich eine weite Vorkragung, darauf eine offene Halle mit Pfeilern, darüber wieder ein mehr eingezogenes Stockwerk mit Pilastern und mehreren Reihen Fenstern, über dessen Gesimse ein abermals eingezogenes Stockwerk, das wohl das eigentliche Lichthäuschen war, dessen Dach vier Delphinen und eine Gruppe von 2 Figuren schmückt, ein nackter Mann und ein Astrolog (?), die eine Stange zu halten scheinen, auf der eine grosse Sirene als Windfahne sich dreht. Die Abbildung zeigt etwas in Stein gar nicht ausführbares, auch wenn man annimmt, dass sie über Eck gesehen ist. Sie ist also jedenfalls übertrieben; ebenso ihre Masse; nach der Grösse der dabei angebrachten Figuren müsste das Ganze eine Höhe von etwa 100 Fuss gehabt haben. Die Beschreibung spricht von einer Höhe von 60 Fuss. Das Denkmal befand sich auf dem grössten Platze der hohen Stadt, also unmittelbar neben der Kathedrale; es soll zur Erinnerung an die Geburt Balduin's von Lille (Schluss des XI. Jahrhunderts) errichtet worden sein, der eigentlich zu Arras geboren war, und anfangs die Form der petite polléne gehabt haben (der Text sagt, die Form

[1]) Wenn dieser Name nun auch wohl viel später aufgekommen ist, so ist doch zu bedenken, dass auch die Sitte sich sehr lange erhalten hat.

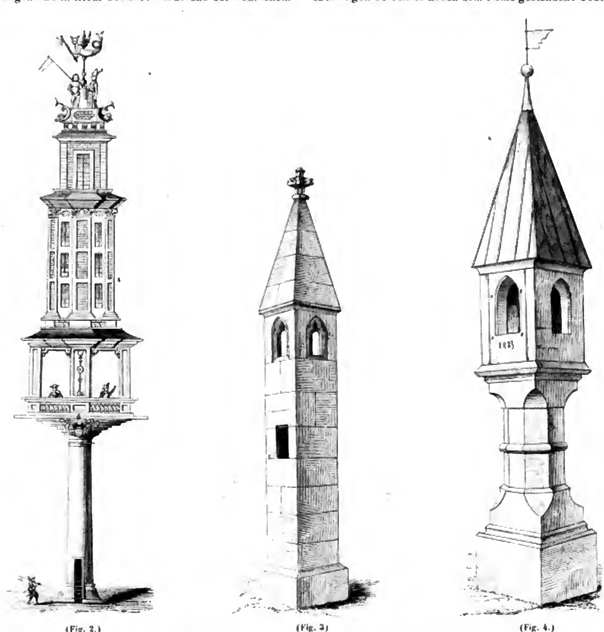
[2]) Vgl. Grueber: Charakteristik der Baudenkmale Böhmens. Mittheilungen I, Seite 198, woher auch die Abbildung Fig. 1 entnommen ist.

[3]) Vgl. im Artikel Lanterne des morts bei Viollet-le-Duc Dictionnaire de l'architecture, VI. Band Seite 154 ff.

[1]) Vergl. Heider. Über die Bestimmung der romanischen Rundbauten. Mittheilungen I, Seite 58.

der Pfeiler, an denen im Mittelalter die Verbrecher ausgestellt wurden), später jedoch mit grösserer Eleganz aufgebaut worden sein; es war aus Hausteinen und Ziegeln errichtet, der Name sollte von einem gewissen Pollein, einem Günstling Kaiser Max kommen, der von Ludwig XI. gefangen und in Arras bewahrt wurde und der wahrscheinlich in diesem Monument aufbewahrt worden sei. Bei der Zerstörung der Monumente von Arras im Jahre 1793 existirte es nicht mehr [1]).

Wir müssen unsere Leser um Entschuldigung bitten, dass wir sie auf eine so wenig wissenschaftliche Quelle, wie das genannte Büchlein, hinführen; wir thun es blos desshalb, weil wir im Augenblick keine bessere Quelle kennen und der Gegenstand ohne Zweifel eine auf dem ehemaligen Friedhofe neben dem Dome gestandene Todtenleuchte war. Die Abbildung ist offenbar einer älteren so gut nachgebildet, dass wir sie auch, trotz der so geringen Verlässlichkeit der Quelle, glauben aufnehmen zu können. (Fig. 2.)



(Fig. 2.) (Fig. 3.) (Fig. 4.)

Gehen wir nun auf die österreichischen Monumente zurück, so steht an der Spitze die schöne Lichtsäule zu Klosterneuburg (Taf. XV), eine circa 30 Fuss hohe, 6eckige, auf einigen Stufen stehende Säule, unten glatt, über

[1]) Wir brauchen die Leser nicht auf das Unstichhaltige der ganzen Sache aufmerksam zu machen; merkwürdig bleibt nur immer der Name pollène, der ganz local zu sein scheint und sich lediglich an dies Monument knüpfte. Ist er vielleicht eine Abkürzung von poilémille (Staubfäden einer Blüthe), um die Schlankheit des Denkmals zu bezeichnen?

einer Masswerkbekleidung mit 6 Hautreliefs geschmückt, die Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn darstellen und mit kleinen Baldachin bedeckt sind, darüber das Lichthäuschen über jeder Fensteröffnung mit Wimpergen bekrönt, den Schluss bildet eine 6seitige Fiale, die von kleinen Strebepfeilern umgeben ist, von denen sich Bögen nach der Mittelfiale spannen [1]). Die Architectur ist äusserst rein und zierlich, das Ganze schlank wie eine Kerze; das Denkmal verdankt seine Entstehung dem XIV. Jahrhundert, wo es nach einer Pestseuche errichtet wurde; eine Inschrift an dem untern Theile nennt das Jahr 1381 als das der Erbauung.

Eine ähnliche, offenbar auch 6eckige Lichtsäule hat ehemals auf der vordern Südseite der St. Stephanskirche unweit des Thurmes gestanden, wie eine bei Merian gegebene Ansicht dieser Kirche zeigt. Die Zeichnung ist zu klein und zu wenig verstanden, als dass sie ein näheres Urtheil gestatten würde; man sieht nur, dass sie 6eckig war, in zwei Absätzen, der oberste jedoch eingezogen (und nicht wie gewöhnlich ausgeladen) war und durch eine kleine Pyramide bekrönt wurde.

Das einfachste Motiv eines solchen ewigen Lichtes zeigt das, welches in Gurk (Kärnthen) neben der Domkirche auf dem Friedhofe steht. Es ist eine einfache viereckige Säule mit einer Pyramide gekrönt (die jetzt noch in eine „welsche Haube“ gesteckt ist). Spitzbogenöffnungen in jeder Seite unmittelbar unter der Pyramide lassen das Licht ausströmen. Eine kleine viereckige Öffnung unterhalb dient zum Hereinbringen und Aufziehen des Lichtes; die ganze Höhe ist etwa 15 Fuss (Fig. 3).

Ein einfaches noch kleineres aber doch hübsches Säulchen steht auf dem Domkirchhofe zu Brixen (Fig. 4). Es ist etwa 10 Fuss hoch und die Lichtöffnung so niedrig, dass man keines untern Thürchens bedurfte, um das Licht hereinzubringen und aufzuziehen, sondern dasselbe unmittelbar in das Lichthäuschen stellen konnte, zu welchem Zwecke sich an der einen Seite eine Thüre befand; die angeschriebene Jahreszahl 1483 gibt die Zeit der Erbauung sehr genau. Der niedrige Ständer ist achtseitig, geht jedoch über dem Sockel so wie am obern Ende unter dem Lichthäuschen in's Viereck über. Letzteres selbst ist viereckig und eine einfache, jetzt mit Blech überzogene Pyramide krönt es. An der Stelle einer ehemaligen Kreuzblume ist mit der Blechdeckung eine Kugel und auf derselben ein sich drehendes Fähnchen getreten.

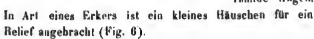
Ein hübsches Säulchen steht auch auf dem Friedhofe in Schwaz in der Nähe von Innsbruck. Es besteht aus einer Rundsäule, auf der ein vierseitiges Lichthäuschen sich befindet, das mit 4 Giebeln und einer aus derselben heraustretenden Pyramide geschlossen ist. Eine Abbildung dürfte demnächst in diesen Blättern zugleich mit der eigenthümlich interessanten Kirche und der Friedhofscapelle erfolgen. Wir bemerken nur, dass in diesem Lichthäuschen noch ein ewiges Licht brennt.

[1]) Wir müssen jedoch bemerken, dass dieses ewige Licht in neuerer Zeit restaurirt wurde. D. Red.

Dem Jahre 1488 entstammt eine hübsche fünfseitige Säule zu Freistadt in Oberösterreich, die auf dem dortigen Friedhofe steht (Fig. 5). Sie hat wieder eine beträchtliche Höhe, circa 30 Fuss. Auf 2 fünfeckigen Stufen steht ein runder Sockel, aus dem die fünfeckige, an den Kanten mit Rundstäben eingefasste Säule sich erhebt; die Rundstäbe haben zierliche Säulenfüsschen. Das Lichthäuschen ist ganz unbedeutend über die Säule ausgeladen. Es ist an den Kanten mit kleinen Säulchen geschmückt, die reich decorative sich verschlingende Wimperge tragen; eine fünfseitige Pyramide mit Krabben und einer Kreuzblume schliesst das Monument ab. Gegenwärtig befindet sich noch ein metallenes Crucifix über der Kreuzblume.

(Fig. 5.)

Eigenthümlich ist auch die einfache Lichtsäule zu Penzing nächst Wien. Sie hat eine Höhe von 26 Fuss. Auf einem viereckigen Unterbau, in dem sich die Öffnung zum Hereinbringen des Lichtes befindet, erhebt sich eine achteckige Säule, deren Seiten flach ausgehöhlt sind, das Lichthäuschen am obern Ende ist ganz offen, es besteht blos aus 8 kleinen Steinpföstchen, die eine niedrige, gleichfalls ausgekehlte Pyramide tragen.



In Art eines Erkers ist ein kleines Häuschen für ein Relief angebracht (Fig. 6).



Die Darstellung des Bildes ist jene des Gekreuzigten, so dass dadurch der Gedanke nahe gelegt ist, dass hier die Lichtsäule mit dem Kreuze des Friedhofes in Eins zusammengezogen erscheint, wie sie in einigen oben genannten mit den Karner verschmolzen ist, und wie früher auch der Karner und das Kreuz oft in Eins verschmolzen sind.

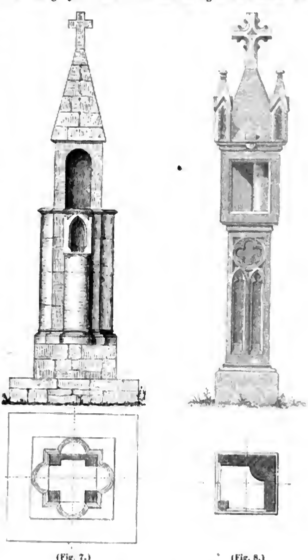
Schon aus den dargestellten Beispielen sehen wir die Reichhaltigkeit der Formen, die das Mittelalter diesen kleinen Werken zu geben wusste. Gerade die Spätgothik fand darin so recht ihre Aufgabe, wiewohl diese Werke durchgehens einfacher gehalten sind als die Sacraments-häuschen, Kanzeln und Altarschreine. Wir machen noch auf ein ähnliches Lichthäuschen in Hainburg aufmerksam, so wie auf die vier im 2. Bande der Mittheilungen, Seite 321 abgebildeten „Denksäulen" aus Ödenburg und Mattersdorf, die wir, ohne sie selbst gesehen zu haben, als ewige Lichter erklären.

Wir lassen hier die Abbildungen wieder folgen.

(Fig. 6.)

Fig. 7, das sogenannte Rastkreuz, an einem Scheidewege auf der Strasse nach Wolfs gelegen, ist unten durch angelegte Halbsäulen verstärkt, während sonst in der Regel, wie die übrigen Figuren beweisen, der Stock dünner ist, als das darüber ausladende Lichthäuschen. Gerade nach dieser Zeichnung sind wir jedoch nicht geneigt, das vorliegende Denkmal in das XIII. Jahrhundert zu versetzen, wie der betreffende Text angibt, sondern glauben, dass es eben dem Schlusse der Gothik angehört. Die Gliederung des Fusses, die Verbindung der vordern kleinen Nische mit der Halbsäule und die Art des Ansatzes der Pyramide auf den Rumpf lassen uns auf das XVI. Jahrhundert denken.

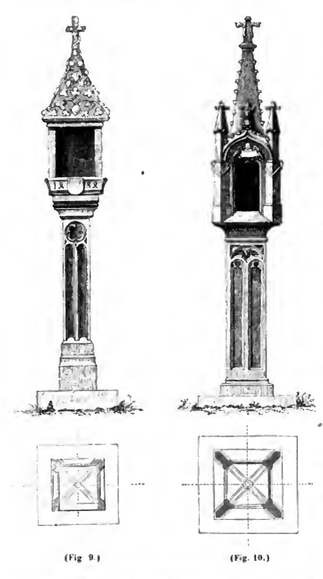
Die Säule Fig. 8 steht neben dem Leonhartsthore in Ödenburg, jetzt in die seitdem verlegte Stadtmauer eingebaut. Die Fialen sind nur in Bruchstücken erhalten, eben so das obere Kreuz, das hier auf der Zeichnung ergänzt, dem Zeichner aber offenbar zu gross ausgefallen ist. Das Lichthäuschen ist nur nach zwei Seiten offen, was darauf deutet, dass die Säule ehemals in einer Ecke gestanden haben mag.



(Fig. 7.) (Fig. 8.)

Fig. 9 ist das sogenannte „Angerkreuz" bei Ödenburg, das sich auf freiem Felde erhebt. Es hat auf deren einen Seite eine grosse viereckige Öffnung die vielleicht daher entstanden ist, dass die Steinplatte, in der eine kleine Öffnung enthalten war, herausgefallen ist; nach einer zweiten Seite hat sie eine solche kleine spitzbogige Fensteröffnung, die zwei anderen Seiten sind geschlossen. Sie ist vom Jahre 1484.

Eben so ist auch die vierte dieser Säulen Fig. 10 nur an zwei Seiten geöffnet. Sie steht bei Mattersdorf, zwei Stunden von Ödenburg.

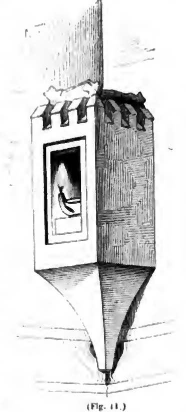


(Fig. 9.) (Fig. 10.)

Diese Säulen haben uns vom geweihten Raum des Friedhofes an die Kreuzwege geführt und zum Stadtthore wie auf's freie Feld. Als kirchliche Cultgeräthe sind sie indessen doch immer zu betrachten; wenn auch vielleicht sie ihre Entstehung dem Volksglauben, dem Glauben an die bösen Geister, die sich am Kreuzweg tummeln, oder vielleicht einer besonderen Begebenheit, wie einem Morde, der auf diesen Stellen vorgekommen ist, verdanken. Am Kreuzwege wie am Stadtthore ist der Gedanke an das „ewige Licht, das den Irrenden den Weg zeigt," ganz am selben Platze und ist das Licht an der Stelle eines geschehenen Mordes oder sonst eines Unglücksfalles, wo Jemand durch den Sturz des Pferdes, durch Blitzschlag etc. das Leben verloren, errichtet, so ist das seiner armen Seele, so wie den armen Seelen im Fegefeuer überhaupt brennende Licht eben so aufzufassen wie auf dem Friedhofe.

Kehren wir nun aber wieder auf den Friedhof zurück, so haben wir noch eine Art von Lichthäuschen zu betrachten. Man brannte nicht blos auf dem Friedhof ein solches Licht für alle Verstorbenen. Wie noch jetzt die Katholiken am Allerseelentage die Gräber besuchen, daselbst für die Verstorbenen zu beten und diese Gräber mit Lichtern schmücken, so war es auch im Mittelalter der Fall und wir finden den Apparat dazu bei sehr vielen Gräbern monumental vorhanden. Dabei ist freilich immerhin wahrscheinlich, dass viele und wohl die meisten nicht blos am Allerseelentag, sondern immerfort, oder wenigstens öfter brannten. Stiftungen mögen die Erhaltung dieser Lichter gesichert haben. Wir haben Eingangs erwähnt, dass an der St. Stephanskirche zu Wien eine Anzahl solche Lichthäuschen erhalten sind. Die meisten sind ganz unbedeutend; in irgend einen Winkel sind kleine viereckige Steinkästchen eingemauert, die theils nach einer, theils nach zwei Seiten offen waren.

Sie mögen, wie dies auch bei den frei stehenden Lichtsäulen der Fall war, theils ganz offen gestanden haben, so dass das Licht in sie hineingestellt wurde, theils mit Gittern und auch mit Gläsern verschlossen gewesen sein, in welchem Falle in der Decke oben Öffnungen zum Abzug des Rauches sich befanden. Die gegenwärtige Restauration des Domes hat ihn ringsum in Steinhaufen eingeschüttet, zudem ist er mit einen Bretterverschlag eingeschlossen, so dass eine nähere Betrachtung und Abzählung dieser Lichthäuschen nicht möglich war. Fig. 11 gibt eine Abbildung eines solchen einfachen Lichthäuschens von der Westseite des Domes.



(Fig. 11.)

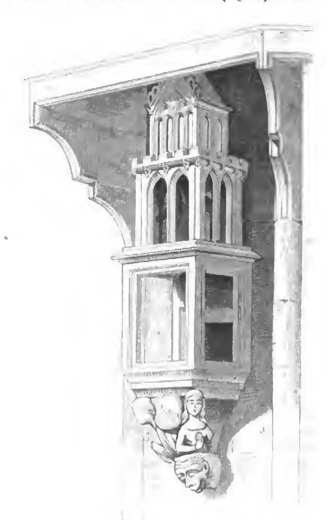
Es sind jedoch auch reichere derartige Kleinbauwerke an diesem Dome und zwar sind uns drei bekannt. Das reichste befindet sich auf der Südseite im Äusseren der Eligiuscapelle. Auf einen dünnen runden Fusse erhebt sich über starker Ausladung ein polygones Lichthäuschen, aus dem sich noch ein höherer mit Nischen gegliederter

mit Strebepfeilern und Wimpergen, Fialen und Baldachinen geschmückter Architecturtheil erhebt, so dass das Ganze einem Sacramentshäuschen sehr ähnlich ist. Leider konnte dasselbe gegenwärtig nicht gezeichnet werden, da es tief in einem Bretterverschlage vergraben ist; eben so ist ein einfaches viereckiges, gleichfalls auf dünnem rundem Stiele

(Fig. 12.)

stehendes, das an der Nordseite in der Ecke des Thurmes steht, jetzt auch vollkommen verborgen. Das dritte an der Ostseite in der Ecke eines Strebepfeilers stehende, konnte gezeichnet werden. Auf einem dünnen schlanken runden Stiele, mit neuerem polygonem Fusse steht auf einer aus der Durchdringung viereckiger und achteckiger Glieder gebildeten Ausladung das viereckige Lichthäuschen (Fig. 12) mit Rundstäben an der Kante eingefasst. Über einem horizontalen Gesimse erhebt sich ein Dach mit steiler Spitze und von einer Kreuzblume bekrönt. Das Dach war ehemals von Ornamenten, die frei gearbeitet waren, überzogen. Jetzt sind von diesen Ornamenten nur die Ansatzpunkte am Körper vorhanden. Ein Spruchband nennt den Namen des Errichters und das Jahr 1502.

Es lässt sich annehmen, dass solche reichere Lichthäuschen geradezu die Stelle eines Grabdenkmals einnahmen. Daher sind sie mit Figuren, Namen und Wappen geschmückt. Als Beispiel dafür geben wir eines der Lichthäuschen an der Pfarrkirche zu Botzen (Fig. 13), das von



(Fig. 13.

einer Console getragen wird, die zunächst auf einem phantastischen Kopfe ruht. Die Console selbst ist mit der Halbfigur eines Mannes und einer Frau an den Ecken versehen, die Laterne ist vierseitig und an drei Seiten offen.

Man kann das Licht aus dem Innern des Treppenthürmchens, an welches das Kleinbauwerk angehängt ist, in die Laterne stellen. Der Aufsatz über der Laterne besteht aus zwei Abtheilungen, von denen die zunächst auf der Laterne stehende durchbrochen ist und im Innern hinter den Fensteröffnungen einen Baldachin auf Säulchen sehen lässt, unter dem ein Engel kniet, der die Säulen mit den Händen umfasst.

Die ganze Erscheinung deutet in ihren Formen auf den Beginn des XIV. Jahrhunderts und doch kann das Denkmal nicht älter sein als der Bau des Chores und des Treppenthürmchens, an dem dasselbe angelehnt ist, also auf den Schluss des XV. Jahrhunderts.

Ähnlich sind auch die anderen drei in Botzen vorhandenen. Ein zweites befindet sich am selben Thürmchen unmittelbar neben dem hier gegebenen. Nur bei einem dieser vier wird das Licht von Aussen hierin gestellt, bei den übrigen drei aber vom Innern eines Raumes herausgegeben.

Um die sämmtlichen im Augenblick uns erinnerlichen Denkmale dieser Art anzuführen, erwähnen wir noch eines polygonen, gleichfalls auf einer Console befindlichen mit Wimpergen gezierten Lichthäuschens neben dem Portale der Pfarrkirche zu Korneuburg bei Wien.

Schon die hier gegebenen Abbildungen, so wie die beiden im Augusthefte der „Mittheilungen" gegebenen aus Basel und Oppenheim zeigen die grosse Mannigfaltigkeit der Form.

Ihr häufiges Vorkommen an einigen Kirchen lässt vermuthen, dass sie auch sonst nicht selten gewesen sind, wenn auch viele zu Grunde gegangen sein mögen. So bezweifeln wir auch die Richtigkeit der Behauptung des Violet-le-Duc, dass in Frankreich die ewigen Lichter mit dem XIV. Jahrhundert abgekommen und die polygonen Todtencapellen an ihre Stelle getreten seien; dass sie mit den alten celtischen Traditionen die sich noch im Christenthume bis Ende des XIII. Jahrh. fortgeerbt hätten, ihre Form nach und nach verwischt hätten, bis man ihren Ursprung vergessen habe

Die Wandgemälde der St. Jakobskirche zu Leutschau.

Von Wenzel Merklas.

(Schluss.)

Über die Entstehungszeit unserer interessanten Bilder ist weder durch eine Jahresangabe noch sonstige Andeutungen ein näherer Aufschluss gegeben. Offenbar gehören sie einer bereits vorgeschrittenen Entwickelungsperiode der Kunst an, wo die zunehmende Läuterung des Formensinnes das conventionelle Wesen des älteren Styls immer mehr zurückdrängte und die Kunst sich mit steigender Entschiedenheit der Nachahmung der Natur zuwandte. Dieser wichtige Process ging bekanntlich im Laufe des XV. Jahrhunderts vor sich. So finden wir auch in der Darstellungsweise unseres Meisters bereits deutliche Anzeichen der erwachenden Hinneigung zum Natürlichen. In der Anordnung seiner Compositionen ist, wo es sich wie in der ersten Reihe um Vorfälle des gewöhnlichen Lebens handelte, die Rücksichtnahme auf die Wirklichkeit deutlich wahrzunehmen; die vorgeführten Figuren erheben sich nicht mehr über die Grenzen des rein Menschlichen; ja der Kopf des Heiligen auf dem zweiten Bilde zeichnet sich bereits durch die treffendste portraitartige Wahrheit aus. Dagegen bleibt alles Beiwerk, welches die Künstler der ausgesprochenen naturalistischen Richtung mit Vorliebe bis zur Täuschung der Natur nachzubilden pflegten, noch immer ohne alle Beziehung auf wirkliches Bestehen. Auch von den übrigen charakteristischen Besonderheiten der Herrschaft des Naturalismus ist noch keine wesentliche Andeutung bemerkbar. Das Gepräge der Köpfe entbehrt mit Ausnahme des oben erwähnten Heiligen jeder bestimmten Individualisirung; Einzelheiten der Formenbildung werden noch immer in der älteren conventionell formulirten Art behandelt; der Faltenwurf endlich zeigt keine Spur der später beliebten Manier langgedehnter Linien und scharfgebrochener Partien, sondern folgt noch durchgängig den weichfliessenden Formen gothischer Kunst. Wir dürfen daher unsern Künstler mit Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts versetzen, in eine Zeit, welche gewissermassen die ersten Symptome des Überganges zu einer neuen auf das vorwiegende Studium der Natur basirten Kunstrichtung in sich trug.

Die zweite Gruppe zählt sechzehn Bilder in zwei Reihen; die einzelnen Tafeln sind 4 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss 7²/₃ Zoll breit und mit einfachen dunkeln Streifen eingefasst. Sie stellen Scenen aus dem Leben einer unbekannten Heiligen nach einer sehr ausführlichen Legende dar, und die Folge geht in der obern Reihe von der Rechten zur Linken, in der untern von der Linken zur Rechten.

1. Eine noch junge Frau auf einem rothgedeckten Bette ruhend, scheint ein kleines Mädchen, welches durch den Heiligenschein als die Heilige der Legende bezeichnet wird, in die Hände eines Mannes, wahrscheinlich ihres Gemahls, zu legen. Den Rang des Letzteren gibt der Fürstenhut, den er trägt, zu erkennen. Im Hintergrunde kleine Häuser, aus dem Fenster eines derselben sehen zwei junge Frauen hervor. (Die Geburt der Heiligen?)

2. Dieselbe weibliche Figur auf dem Bette; die kleine Heilige sitzt neben ihr auf dem Lager; links der

fürstliche Gemahl, rechts ein Bischof mit segnend erhobener Hand; im nächsten Vordergrunde ein niedriger Kasten mit einem dachförmigen Baldachine. Hinter dem Bischofe stehen zwei Frauen vor einer offenen Halle, deren Bogen mit gothischem Masswerk verziert ist, im Hintergrunde eine Kirche mit zwei Rundthürmen und romanischen Fenstern. (Die Taufe?)

3. Die Heilige bereits als erwachsene Jungfrau in langem lichtblauem Gewande wird von zwei Häschern vor den Richter (ihren Vater?) gebracht, der von seinem unter einem Zelte angebrachten Sitze aufstehend der Heiligen entgegentritt und ihr zuzusprechen scheint.

4. Die Heilige sitzt entkleidet und mit gefalteten Händen in einem Kessel. Ein Scherge ist mit dem Anschüren des Feuers beschäftigt; der Fürst steht rechts vor dem Kessel, hinten eine Gruppe von mehreren Männern, von denen aber nur die oberen Körpertheile sichtbar sind.

5. Die Heilige steht vor der Thüre eines capellenartigen Hauses und wird von einem Knechte, der eben eine Keule schwingt, ergriffen.

6. Mehrere Schergen führen die Heilige vor den Richter, welcher, mit einer Art von Turban auf dem Haupte, in einer rundbogigen Halle sitzt. An die Halle lehnt sich ein runder Thurm.

7. Die Heilige ist entblösst mit ausgespannten Armen an ein Balkengerüst geheftet, und wird von zwei Henkersknechten gepeinigt, welche mit Fackeln ihre Seiten brennen. Der eine reisst ihr von der Brust das Fleisch mit einem zweispitzigen Haken, der andere ist im Begriffe, sie mit einer Geissel zu schlagen.

8. Die Heilige sieht mit dem halben Leibe aus dem Fenster eines Gebäudes, von welchem eine andere weibliche Figur, ebenfalls mit dem Heiligenscheine um das Haupt, steht.

9. In einer Halle, von der hinten eine Rundsäule zu sehen ist, sitzt der Fürst auf einem Thronsessel. Über ihm kämpft in der Luft ein Engel mit dem Teufel. Rechts die Bruchstücke einer erloschenen Figur.

10. Der Fürst sitzt unter einem gothischen Baldachine. Vor ihm Häscher mit der Heiligen und einer andern weiblichen Gestalt, wahrscheinlich derselben, die schon auf dem achten Bilde vorkommt.

11. Die Heilige reicht mehreren Jungfrauen, welche an den Fenstern eines niedrigen Hauses stehen, ein grosses Buch.

12. Die Schergen züchtigen die Heilige, welche vor ihnen mit kreuzweis gelegten Armen knieet, mit dicken Keulen.

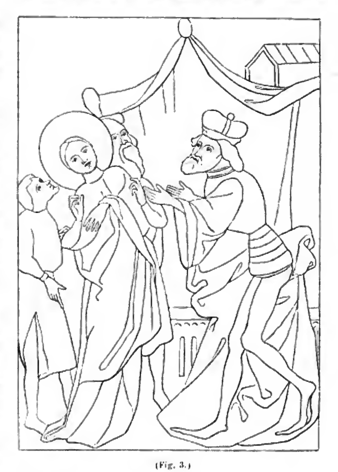
13. Die zwei Heiligen liegen auf einem Roste über brennendem Feuer. Zwei Knechte halten sie mit langen Stangen fest.

14. Ein Knecht misshandelt die Heilige mit einem Knittel. Im Hintergrunde ein kleines Gebäude.

15. Die Heilige abermals vor dem fürstlichen Richter. Der Thronsessel desselben hat eine spitzbogige Verdachung.

16. Dieses Bild wird fast ganz von dem nebenstehenden St. Johannes Nep.-Altare verdeckt, so dass nur eine Hand mit dem erhobenem Schwerte zu sehen ist; der Gegenstand ist also wahrscheinlich die Enthauptung der Heiligen. Ob die Bilderreihe mit dieser Scene schliesst, ist nicht zu ermitteln, da der oben benannte Altar jede weitere Untersuchung verhindert.

Die Gemälde, von denen das dritte unter Fig. 3 im Umrisse zur Ansicht vorliegt, sind, wie schon ein flüchtiger



(Fig. 3.)

Überblick darthut, das Werk eines Künstlers, welcher von jenem der ersten Gruppe der Richtung und Zeit nach verschieden ist. Er machte es sich zur Aufgabe, aus der ihm vorliegenden Legende diejenigen Momente herauszuheben, welche nach jener Ansicht auf das gläubige Gemüth am Eindringlichsten wirken mussten, nämlich die Marter der Heiligen, als den Triumph des Christenthums über die Mächte der Finsterniss, und diese behandelte er mit einer solchen ins Einzelne gehenden Ausführlichkeit, dass Jedermann durch die blosse Betrachtung der Bilder in Stand gesetzt sein sollte, auch ohne Beihilfe der Legende den wichtigsten Abschnitt aus dem Leben der heiligen Märtyrin

sich zu seiner Erbauung und Belehrung zu vergegenwärtigen. Für die Darstellung begnügte sich der Meister im Geiste seiner Zeit mit den einfachsten Mitteln; er gibt nur das für das Verständniss unumgänglich Nothwendige, ohne sich in eine künstlerische Durchbildung der einzelnen Motive tiefer einzulassen. Nur in wenigen Bildern erhebt sich die Composition zu einer reichen entwickelten Scene, in anderen hingegen sinkt sie wegen Mangel einer mannigfaltigeren Ausgestaltung des Stoffes beinahe bis zur Einförmigkeit, z. B. in den sich wiederholenden Scenen der Heiligen vor dem Richter, noch mehr in der Person des Fürsten, welche allem Ansehen nach als stehender Typus für Richter, Landpfleger, Vornehme, wie sie in den Märtyrerseten häufig vorkommen, dienen soll, ohne Rücksicht, dass dadurch in den Gang der bildlichen Erzählung Unklarheit gebracht wird. Haltung und Charakter der einzelnen Gestalten sind nach ihrer eigenthümlichen Stellung sehr verschieden und auf drastische Effecte berechnet; die statuarische Ruhe der Heiligen steht in bedeutsamen Contrast zu den heftigen Bewegungen des fürstlichen Richters, der ihren festen Sinn durch Versprechungen und Drohungen mit Gewalt brechen zu wollen scheint; die Schergen, nach den groben Umrissen ihrer Köpfe abstossende Caricaturen, verrichten ihre Arbeit mit büttelmässigem Eifer; die wenigen Nichtbetheiligten sind als gleichzeitige Nebenpersonen in den Hintergrund gerückt, und scheinen in ihren scharf charakterisirten Gesichtszügen kaum einige Theilnahme an dem, was vor ihren Augen vorgeht, zu verrathen. Unstreitig das Beste sind die Frauenfiguren; die Heilige mit einem feinen, bis zur Kälte gesteigerten Zuge der Resignation und Entschiedenheit in den kräftigen Gesichtszügen; bei mehreren anderen reichen die mit unübertrefflicher Lieblichkeit ausgestatteten Köpfe an die Feinheit der schönsten griechischen Schöpfungen; die Gestalt des segnenden Bischofes trägt, so weit sie noch kenntlich ist, das Gepräge feierlicher Würde. Die Formenbildung hält sich an einen strengen conventionellen Typus, welcher, gänzlich von der Natur absehend, sich ein eigenes Formenschema geschaffen hat. Die Körperverhältnisse strecken sich übermässig in die Höhe, Füsse und Hände sind dürr, die letzteren überdies kurz, und die Figuren gleichen bekleideten Skeleten. Die Zeichnung einzelner Körpertheile ist sehr unbeholfen, die Nasen einiger Köpfe sind ganz missgestaltet, die Hände nur roh angedeutet, die Füsse unmässig lang und durch die monströsen Schnabelschuhe bis ins Ungeheuerliche entstellt. Das nach der alten Tradition gebildete Gewand der Heiligen legt sich in grossartige einfache Falten; sehr schön ist das Kleid der Jungfrau auf dem achten Bilde mit feinem meisterhaft componirten Gefälte, leider nur noch in den Contouren kaum zu unterscheiden. Die männlichen Trachten hat der Künstler seiner Zeit entlehnt, und mit Vorliebe enganliegende Gewänder gewählt; die trockenen Figuren erscheinen daher wie in steife Formen gegossen, was um so greller auffällt, da der Meister selbe weder durch die Mannigfaltigkeit des Faltenspieles noch durch Angabe des Körperdetails mildert. Mit besonderem Wohlgefallen scheint er sich auf die Darstellung verschiedener Kopfbedeckungen verlegt zu haben, die man vom fürstlichen Hute bis zur einfachen phrygischen Mütze vertreten findet, und von denen wir in den Figuren 4, 5, 6 und 7 einige Beispiele



(Fig. 4, 5, 6.)

aufführen, weil sie für die Kunde mittelalterlicher Trachten nicht ohne Interesse sein dürften. Die vorhandenen wenigen Architecturen sind ohne Rücksicht auf perspectivische Richtigkeit entworfen; nur an einzelnen Stücken, z. B. Säulen, Hallen, Thronhimmeln, bemerkt man eine mehr natürliche sorgfältige Behandlung, zum Theil im Style der älteren Gothik.



(Fig. 7.)

Eine erschöpfende Angabe des Colorits ist kaum mehr möglich, weil sich die Gemälde bereits in einem sehr beschädigten Zustande befinden. Absichtliche Zerstörung hat sich an ihnen nicht vergriffen, mit Ausnahme der Heiligenscheine von welchen das Gold abgenommen wurde, und wobei auch die Köpfe der Heiligen namhaft gelitten haben; um so nachtheiliger hat die Zeit gewirkt, so dass Vieles sammt der oberen Kalklage losgelöst oder verblichen ist, und das Ganze schon in der Entfernung von wenigen Schritten als ein halberloschenes Farbenchaos erscheint, aus welchem die Umrisse schwach hervorschimmern, das Detail nur mit Mühe herausgefunden werden kann. Bei der wahrscheinlich nicht genug vorsichtigen Behandlung der Farben und des Bindemittels sind auch die ersteren in ungleichem Grade geschwunden, manche Striche treten daher wie erneuert hervor, was jedoch kaum anzunehmen ist, da man im Falle einer Übermalung sich wohl schwerlich auf einzelne feine Linien beschränkt, sondern die Restaurirung der ganzen zerstörten Flächen vorgenommen hätte. Eher wäre daher zu vermuthen, dass einmal versucht wurde, die Bilder durch Abwaschen zu reinigen,

wobei die besser gebundenen Farben der Nässe widerstanden, während die schwächeren weggeschwemmt wurden.

Als vorherrschende Farben sind, wie es scheint, ein verschieden gemischtes Roth und Blau angewendet, welches Letztere sich am besten erhalten hat. Das Relief ist bei den männlichen meist dunkel angelegten Figuren sehr unvollkommen, nur auf eine schwache Angabe der Rundung neben den Umrissen beschränkt; die blauen Gewänder sind in Schatten und Licht vollständiger durchgeführt. Die männlichen Köpfe waren, in soweit noch jetzt unterschieden werden kann, kräftiger röthlich gefärbt als die weiblichen, welche mehr in's Graue übergingen; von der Modellirung haben sich aber ausser den starken Schattenrissen nur verblichene Reste erhalten, so dass über ihre ursprüngliche Beschaffenheit nichts Bestimmtes mehr zu sagen ist. Boden und Hintergründe sind bis auf die lichtgehaltenen, mit dunkeln Linien detaillirten Architecturen unkenntlich geworden.

Nach den vorliegenden Andeutungen über den Stylcharakter des eben besprochenen Gemäldecyklus wird es keinem Zweifel unterliegen, dass wir hier ein Werk des gothischen Styls vor uns haben, und zwar jener entschieden idealistischen Richtung, wie sich solche vornämlich während des XIV. Jahrhunderts zum Theil in Folge des übermächtigen Einflusses der architektonischen Stylgesetze in Plastik und Malerei geltend machte. Zugleich zeigt die sichtlich unbeholfene Färbung eine nicht eben hohe Stufe der Entwickelung, welche über eine kunstlose Illuminirung nur schüchtern, nur versuchsweise hinausgeht, höchstens im Einzelnen nach plastischer Durchbildung mit Hilfe der Farbe strebt, was erst der vollendeten Technik des XV. Jahrhunderts in vollem Maasse möglich wurde. Auch sind nebenbei die charakteristischen Beispiele der mannigfaltigen Trachten nicht zu übersehen; es zeigt sich in ihnen die um die Mitte des XIV. Jahrhunderts überhand nehmende Neigung zum Phantastischen, gegen welche als abgeschmackten und gottlosen Auswuchs der herrschenden Üppigkeit und Verderbniss die Sittenrichter jener Zeit so nachdrücklich eiferten.

Wenn wir dem eben Angeführten zufolge die Ausführung unserer Bilder in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts verlegen, so kann solches wie alle Angaben dieser Art nur auf den Werth blosser Wahrscheinlichkeit Anspruch machen, weil für unsere, von dem regen Kunststreben der westeuropäischen Welt entfernte Gegend die über die Bestimmung des Alters eines Kunstwerkes insgemein geltenden Ansichten mancherlei Schwankungen unterliegen müssen. Die östlichen Länder hatten bekanntlich im Mittelalter, weil sie in den Kreis christlicher Gesittung später als ihre westlichen Nachbarn eingetreten waren, nur in soweit ein selbstständiges Kunstleben, als sie die ihnen von Westen mitgetheilten Impulse aufnahmen und in der ihrer Individualität zusagenden Weise verarbeiteten. Diese Übertragung der im Westen auf dem Gebiete der Kunst gewonnenen Resultate ging aber, je nachdem sie von bestehenden Verhältnissen mehr oder minder begünstigt wurde, ebenfalls mit verschiedener Beschleunigung vor sich, so dass oft zwischen einer Entwickelungsphase im Westen, und der ihr entsprechenden im Osten ein erheblicher Zeitraum liegt. Erst nachdem bei steigender Bildung und zunehmender Erleichterung des internationalen Verkehrs eine gewisse Gemeinsamkeit der Culturverhältnisse erreicht worden war, schwanden gegen das Ende des Mittelalters auch die früheren grellen Abstände der Völker und die Hemmnisse, welche ehedem dem schnelleren Übergange geistiger Errungenschaften von einem auf das andere entgegenstanden. Von nun an gleichen sich auch die Zeitunterschiede der analogen Erscheinungen in der Kunst verschiedener Gegenden immer mehr aus, die Frage nach ihnen verliert ihre kunsthistorische Bedeutung, und es bleibt nur noch jene über die Weise und Höhe der Leistungen übrig, in welchen sich die einzelnen nationalen Fractionen nach Maass und Beschaffenheit ihrer Kräfte auf dem gemeinsamen Kunstgebiete bethätigten.

In wiefern die beiden unbekannten Meister unserer Wandgemälde zu der Kunst des Westen — denn von einem Einflusse von Osten her kann hier keine Rede sein — in Beziehung stehen, lässt sich zwar durch kein unmittelbares Zeugniss nachweisen, aber ihre Werke sprechen unwiderleglich dafür, dass sie mit derselben wohl vertraut waren, und ohne Bedenken als ihre Zöglinge betrachtet werden können. Die im höchsten Grade sorgfältige und weiche Färbung der ersten Gruppe, so wie manche Eigenheiten in den Charakteren der Köpfe, unter denen namentlich einer der oberen Reihe an die Brustbilder in der heiligen Kreuzcapelle zu Karlstein unwillkürlich erinnert, können uns zu der Vermuthung bestimmen, dass der Künstler mit der böhmischen Malerschule des XIV. Jahrhunderts näher bekannt gewesen sei. Die Verkehrsverhältnisse der beiden Königreiche Ungarn und Böhmen während der Regierung des Luxemburgers Sigismund waren wenigstens bis zum Ausbruche des Hussitenkrieges ohne Zweifel so freundschaftlich, dass das Wirken böhmischer oder in Böhmen gebildeter Künstler besonders in dem sprachverwandten Oberungarn nicht sehr befremden dürfte; auch das benachbarte Polen stand zu jener Zeit mit Böhmen in einer sehr lebhaften Verbindung, mittelst welcher der Einfluss böhmischer Kunst sich in den umliegenden Gegenden ohne grosse Schwierigkeiten geltend machen konnte. Einen festeren Anhaltspunkt scheint auch die zweite Gruppe, abgesehen von der entschiedenen Stylverwandtschaft, mit den gleichzeitigen deutschen Arbeiten in den mannigfaltigen Trachten zu bieten, welche uns den Schluss nahe legen, dass der Künstler die zahlreichen Wandlungen der Mode in Deutschland und anderen Ländern

des Westens aus eigener Ansicht kannte. Auffallend ist bei seiner Neigung, die vorgeführten Personen in volksthümlicher Kleidung darzustellen, der gänzliche Mangel auch der leisesten Anspielung an die zu jener Zeit in Ungarn üblichen Trachten, und er dürfte kaum anders erklärt werden, als dass der Künstler, entweder von Geburt ein Deutscher oder durch langen Aufenthalt im deutschen Reiche die Darstellung der dort heimischen Trachten sich geläufig gemacht habe, und aus besonderem Interesse für selbe von der einmal angenommenen Gewohnheit auch während seines Aufenthaltes in Ungarn nicht mehr abgewichen sei.

Das städtische Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg.

Von Joseph Bergmann.

Schreiber dieser Zeilen, der im Herbste 1836 durch mehrere Tage im reizend gelegenen Salzburg weilte und das 1833 gegründete Museum wiederholt besuchte, legte hierüber seine ausführlichen Aufzeichnungen „Über die Entstehung, Eintheilung und den Inhalt des städtischen Museums zu Salzburg" in den Nummern 28—31 der von Johann Paul Kaltenbäck († 1861) herausgegebenen österreichischen Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde, Wien 1837 anonym nieder. Auch bei jedem spätern Besuche, so namentlich bei dem diesjährigen, war er über dessen grossartiges Gedeihen auf's Angenehmste überrascht, und einem innern Drange folgend hielt Referent es für seine Pflicht nach 26 Jahren abermals dem Publicum hievon weitere Kunde zu geben und den Besucher Salzburg's zu ermuntern durch eigene Anschauung in diesem reichen Museum sowohl im Allgemeinen seine Kenntnisse mehrseitig zu erweitern, als auch insbesondere bei der Wanderung durch die Stadt und das ehemalige Erzstift mit Nutzen und Vergnügen mancher, von ihm sonst unbeachteten, historischen und in anderem Betracht interessanten Stelle sein Augenmerk zu widmen, indem er die Dinge nur nach dem Grade seines Wissens und seiner Empfänglichkeit achten und würdigen kann.

Dieses Museum gibt das vollgiltigste Zeugniss, was der eiserne Fleiss eines schlichten, unbemittelten Mannes, welchen die Mutter Natur mit gesundem Auge, scharfer Spürkraft, richtigem Tacte und ungefälschtem Geschmacke im Aufstellen massenhafter Gegenstände ausgestattet hat, im Laufe von drei Jahrzehnten zu schaffen vermag.

Die Liebe zum heimatlichen Boden, wie wir 1836 andeuteten, wagte und versuchte er all Dasjenige — was der Zahn der Zeit und die politischen Veränderungen der jüngsten Vergangenheit in Salzburg, einem Lande, welches reich an Schätzen jeder Art, reich an Ereignissen, reich an Producten der Natur und der Kunst ist, noch übrig gelassen und was hie und da ungekannt und mit Gefahr bedroht dem Auge des Forschers und Bewunderers verborgen lag und was Aufschluss und Belege geben konnte von des Erzstiftes ehemaliger Selbstständigkeit, von einstiger Pracht und Grösse, von den Schicksalen und Ereignissen, Sitten und Gebräuchen der Vorzeit — wieder an den Tag zu schaffen, zu sammeln, zu retten und zu schützen, um es in des Landes Hauptstadt dem treuen Andenken der Kunst und der Geschichte den kommenden Geschlechtern zu bewahren.

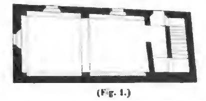
Wir geben zum genauern Verständniss, was die zwölf Jahresberichte von 1850—1861 inclusive uns überliefern, was Herr Director Süss gesprächsweise uns mitgetheilt hat, und was an Ort und Stelle wir selbst gesehen haben.

Wenn wir erst den Schöpfer und rastlosen, allseitigen Förderer des so werthvollen Museums kennen gelernt haben, wird uns so Manches um so klarer sein.

Maria Vincenz Süss ist zu Weissenbach bei Strobel am Aber- oder St. Wolfgangsee im Salzburgischen, wo sein Vater Franz Remigius Süss hochfürstlicher Hammerwerks-Rechnungsführer war, am 15. Jänner 1802 geboren, widmete sich ursprünglich dem Lehrfache und der Musik, trat im Jahre 1816 in das Lehrer-Seminarium zu Salzburg und war 1818 Gehilfe an der dortigen Normalschule. Jedoch schon im Jahre 1820 kam er zum k. k. Rentamte nach Zell im Pinzgau in die Kanzlei-Praxis, 1823 zum gleichen Amte nach Goldegg und im folgenden Jahre zum Rentamte Salzburg und hierauf 1828 zum dortigen Magistrate.

Hier fand Süss Gelegenheit, seine Vaterlandsliebe im schönsten Maasse zu bethätigen. Schon in seiner frühesten Jugend sammelte er mit allem Eifer Salzburgische Mineralien und bitterer Unwille trübte sein Gefühl, wenn er erfuhr, wie mit interessanten Alterthümern wucherischer Handel, welcher gerade damals sehr um sich gegriffen hatte, nach auswärts getrieben wurde. Eine anscheinbar unbedeutende Veranlassung gab ihm eher, als er es ahnte, Gelegenheit solch unpatriotischem Treiben einen nicht unmächtigen Damm zu setzen. Es fanden sich nämlich in der Stadtgemeinde Salzburg noch einige alte Fahnen und aus der Zeit der königlich baierischen Nationalgarde eine Anzahl von Gewehren in Truhen verpackt vor, und Süss fasste in dem Jahre 1833 den Entschluss, diese Gegenstände in einem besonderen Kämmerlein decorativ aufzustellen und vollführte ihn mit seinem jüngst in Grätz in Pension verstorbenen Freunde Herrn Johann Horrak von Plankenstein, der damals im Infanterieregimente Freiherr von Fürstenwärther Nr. 56 diente, der Art, dass dieselben mit einigen schnell erbetenen Zugaben schon zu Anfang des Jahres 1834 Schaulustigen gezeigt werden konnten.

Der Umfang der Räumlichkeiten ist aus dem beifolgenden Grundrisse (Fig 1) zu ersehen.



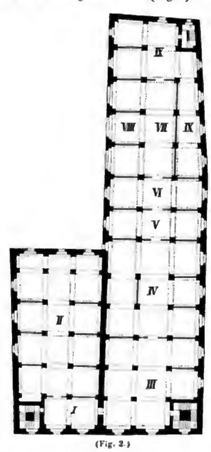
(Fig. 1.)

Ohne Fond und ohne Mittel, ausser denen, welche Süss in sich fand, ward begonnen! Die schnell erzielten Erfolge ermunterten den Unternehmer zur Thätigkeit und erweckten steigende Theilnahme, man lernte die vereinten und zweckmässig aufgestellten Gegenstände schätzen und würdigen; manche zogen nun mit allem Rechte vor, ihre alten Sachen, wie sie sie nannten, lieber an das Museum im vormaligen städtischen Getreidemagazin am Gries abzugeben, als sie um Spottpreise in's Ausland zu verkaufen.

Am 13. August 1835 ward es unter dem damaligen k. k. Kreishauptmann Grafen von Montecuccoli dem Publicum geöffnet und schon in dieser Zeit ward die erste Erweiterung der Räumlichkeit erforderlich. Die erste Nachricht gab das Salzburger Amts- und Intelligenzblatt, 1835, S. 1935, dann Kaltenbäck's österreichische Zeitschrift im Jahre 1837, wie Eingangs erwähnt ist. Schenkweise wurde fast alles erworben und für unvermeidliche Auslagen manch guter Freund in Anspruch genommen, ja der unbemittelte Fundator bestritt Regie-Auslagen mit einer Schenkung von ersparten 300 Gulden R.W. Erst im Jahre 1845 ward ein Unterstützungsverein mit dem jährlichen Beitrage von einem Gulden in Conventions-Münze gegründet und hiedurch eine sichere Jahres-Einnahme von 300 Gulden erzielt, wie auch im selben Jahre ein brauchbarer Diener angestellt. Mit dem progressiven Wachsen der Sammlungen traten zeitweise spärliche Localitäts-Erweiterungen ein, bis im Jahre 1856 die dermalige grossartige Adaption erfolgte, welche die ganz neue systematische Aufstellung der Sammlung nach ihren verschiedenen Theilen ermöglichte.

Nie fehlte es an ermunternden Freunden und hohen Gönnern, so förderten sowohl die Kreishauptleute und die seit 1848 folgenden Landeschefs, als auch die Bürgermeister Salzburgs nach einander, wie auch viele andere Beamte und Private das Gedeihen des Museums, vor allen aber Ihre Majestät die Kaiserin **Carolina Augusta**, seit 11. November 1850 oberste Schutzfrau desselben, von welcher es zum bleibenden Angedenken höchst Ihres segensreichen Aufenthaltes zu Salzburg für alle Zukunft den Namen **Carolino-Augusteum** führt. Zudem erfreut sich das Museum von Ihrer kaiserlichen Majestät des jährlichen Beitrages von 200 Gulden, ferner von Seiner kaiserlichen Hoheit dem durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Ludwig Joseph von 100 Gulden, von dem hochwürdigsten Herrn Fürsterzbischof Maximilian Joseph von Tarnóczy von 40 Gulden, von dem gewerbthätigen Fabriksbesitzer Herrn Justin Robert zu Oberalm von 50 Gulden u. s. w., kurz es zählt nach dem Jahresberichte vom Jahre 1861 28 Ehrenmitglieder, 24 Mandatare und 460 unterstützende Mitglieder.

Eine klare Übersicht des ganzen Museums und seiner Haupttheile bietet vorliegender Plan (Fig. 2), von der Hand



(Fig. 2.)

des Herrn Johann Riedl, dermals Hauptmann im k. k. Infanterie-Regimente Erzherzog Rainer Nr. 59, der dem Jahresberichte von 1856, Seite 52, beigegeben ist. In der Eintrittshalle (I) gewahren wir vor allem die vom Prager Bildhauer Emanuel Max aus weissem Marmor prachtvoll gearbeitete Büste Sr. Majestät weiland Kaisers Franz I., unter dessen Regierung Herr Süss vor 29 Jahren sein Werk begonnen hat, ein Geschenk Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina Augusta; über der Thür in's Antiken-Cabinet erblicken wir die Aquarell-Porträte der Salzburgischen Landeschefs jüngster Zeit, als: *a)* des Grafen Friedrich von Herberstein; *b)* Sr. Durchlaucht des Fürsten Karl von Lobkowitz, und *c)* Otto's Grafen von Fünfkirchen; ferner rechts über den beiden Fenstern die lithographirten Porträts der Bürgermeister der Stadt Salzburg von dem Jahre 1755 angefangen. Das Fremdenbuch bildet einen Schatz von eigenhändigen Einzeichnungen von regierenden Häuptern sowohl als

anderen mehr oder minder berühmten Personen. Links von der Empfangshalle gewahrt man durch eine breite Fensterwand die unerwartet reichhaltige Bibliothek (II), in deren gewölbtem Mittelgange rechts und links die Büsten der souveränen Landesherren vom Jahre 1810—1862 aufgestellt sind, nämlich Sr. Majestät des Königs Maximilian Joseph von Baiern, Salzburgs Regenten von 1810—1816 und Vaters Ihrer Majestät der hohen Protectorin wie auch Grossvaters des Königs Otto von Griechenland, und Ihrer Majestäten der österreichischen Kaiser Franz I., Ferdinand und Franz Joseph, wie auch Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth. Obenan auf einer Herme ruht die Büste der Kaiserin-Protectorin. Der Inhalt der Bibliothek beläuft sich auf einige 20.000 Bände, mit wichtigen Original-Urkunden, Karten, Plänen und Porträten in bedeutender Anzahl. Hieher gehört noch die Salzburger Münzen-Sammlung und enthielt zu Ende des Jahres 1861: *a)* von den Landesfürsten vom Jahre 1000—1806 geschlagene und geprägte Münzen und Medaillen 1044 Stücke; *b)* in Salzburg nicht geprägte aber auf Salzburgs Geschichte Bezug nehmende Stücke 124 an der Zahl; *c)* Münzen und Medaillen der Salzburgischen Suffragan-Bischöfe, 39 Stücke, in allem 1207 Stücke. Im Laufe des Jahres 1862 kam neuerdings eine bedeutende Anzahl hinzu und darunter sehr seltene und kostbare Stücke, als die 24 Ducaten schwere Wahlmedaille des Erzbischofs Jakob Ernst Grafen von Lichtenstein-Castelcorno vom 13. Jänner 1745; der überaus seltene Thaler vom Fürstbischof von Gurk, Johann VI. von Schönburg, vom Jahre 1553 [1]), beschrieben in Ritters v. Schulthess-Reehberg Thaler-Cabinet, Band II, Abtheil. II, Seite 73; Medaille von Christoph Schlattl oder Schlätl, Bischof zu Chiemsee, vom Jahre 1558. Diese Sammlung befindet sich aus Sicherheitsrücksichten noch in Verwahrung des Herrn Directors Süss.

Zurückgekehrt in das Empfangszimmer tritt man in's Antiken-Cabinet (III), das die dem Grabe entstiegenen Überbleibsel aus dem Leben und Wirken der frühesten Bewohner des Landes, der Kelten und Römer verwahrt. Nach dem Jahresberichte von 1856, Seite 4, finden wir Reste von colossalen Säulen- und Gesimsestücken römischer Gebäude, inschriftliche Meilenzeiger, welche die damalige Heeresstrasse durch das Land erweisen, inschriftliche Grabdenkmale, andere den Göttern, Kaisern und Privaten geweihte Denksteine, Waffen von Bronze, darunter einen ausgezeichnet wohl erhaltenen Helm, Schmuckgegenstände von Gold, Silber und anderem Metalle, Geräthschaften, Geschirre und verschiedene häusliche Utensilien aus Glas, Terra sigillata und rohem Thon; Stein- und Glasurnen, Skelete, Grabesbeigaben, als Lampen, Büsten, Statuetten und Thiergestalten, Mosaikböden in Original und Abbildungen, antike Münzen in Gold, Silber und Bronze etc. [1]).

Die berühmte Mosaik, welche in vier Feldern die Hauptvorgänge aus dem Mythus des Heros Theseus und der Ariadne darstellt, ward nach Wien und von da im Jahre 1836 nach dem kaiserlichen Lustschlosse Laxenburg gebracht. Siehe dasselbe in Creuzer's Abbildungen zur Symbolik und Mythologie. Leipzig 1819. Taf. LV, Nr. 1, und beschrieben Seite 29, Nr. 34. Vgl. hiemit: „Über die römischen Alterthümer zu Salzburg", vom k. k. Regierungsrathe Joh. Wilhelm Ridler († 1834) in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, 1818, Band 1, im Anzeigeblatte Seite 19—26; ferner österreich. National-Encyklopädie, Wien 1836, Bd. IV, 114 unter „Rosenegger".

Die Abbildungen der im Jahre 1815 und 1817 auf den Walserfeldern und bei Aigen ausgegrabenen Mosaikböden sind von dem vor Jahren verstorbenen Kaufmann Anton Schöpfer von Klarenbrunn verfertigt; sehr künstlich und mühsam sind die unzähligen Perlen in Wachs eingesetzt. Die plastische Darstellung der im Jahre 1841 auf dem Michaelsplatze aufgedeckten römischen Bauruinen und der daraus ausgehobenen Mosaikböden ist von der Hand Anton Schmid's, damaligen Hofgärtners zu Mirabell.

Solchen mannigfaltigen Reichthum brachte dem Museum hauptsächlich der durch des Herrn Süss rastlosen Eifer im Jahre 1852 erzielte Ankauf der spätern Ausgrabungen vom Birgelstein, der berühmten grossen Begräbnissstätte der Römer. Dessen Besitzer, der dies sein Eigenthum verkaufte, bot dem Museum die grosse Sammlung seiner Ausgrabungen um 2500 Gulden zum Kaufe an. Süss hatte Hoffnung von der Stadtcommune 2000 Gulden zu diesem Zwecke zu erhalten und erklärte den Rest von 500 Gulden hiezu selbst beischaffen zu wollen. Leider sah der Gemeinderath sich ausser Stand, die erbetenen Mittel zu diesem Ankaufe beizuschaffen und gab am 30. März 1852 dem Bittsteller die Erklärung, er würde um das Museum sich besondere Verdienste erwerben, wenn er durch seine gewohnte Thätigkeit die nöthigen Mittel herbeischaffen und diese Sammlung für das Museum anzukaufen versuchen wollte. Süss, von dieser Erklärung der Väter der Stadt unbeirrt, verdoppelte seinen Eifer und seine Energie, inzwischen flossen reichliche Geschenke, so spendeten Ihre Majestät die allergnädigste Frau Protectorin Carolina Augusta 850 Gulden Reichswährung und Se. kaiserliche Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Joseph einen namhaften Betrag. Süss accordirte

[1]) Schönburg aus einem edlen bairischen Geschlechte, erst Domherr zu Passau und Abt zu Melk in Unterösterreich, ward vom römischen Könige Ferdinand I. als Landesfürsten von Kärnthen zum Fürstbischof von Gurk dem Erzbischof Ernst zu Salzburg präsentirt, und von diesem am 21. März 1552 bestätiget. Er starb am 9. Jänner 1555, ruht im Chor der Collegiatkirche St. Nikolaus zu Strassburg in Oberkärnthen.

[1]) Über die „Auffindungen und Ausgrabungen" in und um Salzburg s. Juvavia, von Dr. Ignaz Schumann von Mannsegg. Salzburg 1842. S. 85—205 mit IV Tafeln Abbildungen.

mit dem Verkäufer, erliess einen Aufruf an Salzburgs edle Bürger und Bewohner, die grossartige Sammlung ward um 2500 Gulden Reichswährung gekauft und für Salzburg auf immer gerettet. Innerhalb eines Monats wurden 1000 Gulden und später noch im selben Jahre 200 Gulden bezahlt, die weiteren Abzahlungen folgten im Laufe der drei nächsten Jahre.

Nun kommen wir in die Abtheilung der mittelalterlichen und späteren Merkwürdigkeiten (IV) und finden Rüstungen und Schwerter, Geschosse und Pfeile in reichlicher, wohlgeordneter Anzahl, Armbrüste, Luntengewehre, deutsche Gewehre mit Radschlössern, Turnier- und andere Lanzen für das Fussvolk in grosser Anzahl und verschiedenen Formen, nebst vielen geschichtlich wichtigen Fahnen, Standarten und Schilden. In minder beleuchtetem Platze sind Pferderüstungen und Geschirre, Sättel und andere derlei Gegenstände angebracht.

Wichtige und interessante Belege für das friedliche, häusliche Leben der Vorzeit bieten die vielen vorhandenen schönen Geräthschaften, Geschirre, Schmucksachen u. s. w., mehrere ganz vorzügliche Herren- und Frauencostüme, und unter diesen ein kostbarer Gürtel.

Jüngst erwarb Herr Director Süss voll rastloser Thätigkeit um 229 Gulden 40 Kreuzer österr. Währung mit Genehmigung des hohen k. k. Finanz-Ministeriums mehrere aus Salzburgischen Caducitäten herrührende alterthümliche Silbergegenstände, wie Becher, einen Krug, Esslöffel und Gabeln aus dem Ende des XVI. und des folgenden Jahrhunderts, darunter bemerken wir ein Gefäss mit Deckel von schöner getriebener Arbeit. Dieser hat innen das rein eingearbeitete Wappen des Fürstabtes Rupert IV. von Kempten, der diesem Reichsstifte von 1678 bis zum 10. November 1728 vorstand. Rupert Freiherr von Bodmann war ein vielseitig gebildeter, geschäftsgewandter Edelmann, der als kais. Principal-Commissarius zur Visitation und Reformation des Reichkammergerichtes von 1707—1712 in Wetzlar weilte und täglich seine Bemerkungen über diese Visitation aufzeichnete; auch ward er am 24. November 1708 zum Reichshofraths-Präsidenten ernannt, kam aber nicht nach Wien an's kais. Hoflager und resignirte diese Stelle 1713. Er führt den Steinbock im Wappen, ähnlich dem der 1759 im Mannsstamme erloschenen Grafen von Hohenembs.

Freunde der Musik weilen mit grossem Interesse im nächsten Cabinete alter Musik-Instrumente (V), deren Anzahl sich auf etwa hundert Stücke beläuft. Zu den bemerkenswerthesten gehört der schöne und reich ornamentirte Spinetflügel aus dem adeligen Frauenkloster Nonnberg zu Salzburg, wohin ihn des Erzbischofs Johann Ernst Grafen von Thun älteste Schwester Maria Anna bei ihrem Eintritte in dasselbe im Jahre 1703 gebracht hat. Hier sind auch die Porträte der vorzüglichsten Salzburgischen Compositeure aufgestellt und in eigenen Kästen in alphabetischer Ordnung ihre vorzüglichsten Compositionen eingelegt.

Weiter gelangt man zu dem Cabinete christlicher, besonders altdeutscher Kunst, Sculptur und Malerei (VI). Das älteste christliche Denkmal, welches im Kronlande Salzburg gefunden und mit vieler Mühe über den steilen Rücken des Radstädter Tauern im October 1851 in's Museum gebracht wurde, ist ein Taufbecken (Baptisterium), das vor Jahren im Friedhofe zu St. Michael im Lungau ausgegraben worden war. Dasselbe ist eine kolossale Masse aus gemeinem Gneiss, etwa 12—15 Centner schwer, in roher Urform christlicher Kunst, in der Höhe von 20 Zoll; von dessen flachem äussern Boden erheben sich die Seitenwände zirkelrund und kesselförmig, so dass die Peripherie nach auswärts bis zur halben Höhe (10 Zoll) hinauf zunimmt. In dieser Höhe zieht sich um den Bauch des Steines herum eine erhaben gemeisselte Leiste und von dieser Leiste an hat der Stein die Form eines neunseitigen Vieleckes und erhebt sich gleichfalls wieder 10 Zoll hoch bis zu seinem obern Rande, die innere Höhlung aber ist zirkelrund. Der Durchmesser der Aussenwand beträgt 33 Zoll, der der innern Weite 28 Zoll, weil der obere Rand 5 Zoll dick ist, die Tiefe hat $11\frac{1}{2}$ Zoll. Eine Abbildung dieses Steinbeckens in einem der nächsten Jahresberichte wäre wünschenswerth.

Ein ähnlicher, ebenfalls aus dem Lungau gebrachter Stein war nach des gelehrten Herrn Doctor Kandler in Triest Urtheil ein zur Aufbewahrung der heiligen Öle bestimmter Behälter, wie man sie schon im VI. Jahrhunderte nach Christi Geburt fand.

Auch sind zu beachten die aus rothem Marmor an Säulen angebrachten Statuen der deutschen Kaiser, die einst die Träger der freistehenden Kanzel oder einer andern Emporbante in der 1598 abgebrannten Domkirche waren. Ferner ist die schöne Katharinen-Statue aus weichem Sandstein von hohem Werthe.

Von den zahlreichen Holzsculpturen bemerken wir den Stammbaum und den Tod Mariens, Christus am Ölberge, wie auch mit den zwölf Aposteln etc. einen alten Bischofstuhl, ein paar gemalte Glasfenster mit Heiligen; ferner stehen am Fenster in Fassungen die auf Glas gemalten Porträte des Kaisers Maximilian I., der Erzbischöfe Leonhard von Keutschach († 1519) und seines Nachfolgers Matthäus Lang von Wellenburg, des vom genannten Kaiser in Missionen viel gebrauchten Staatsmannes († 1540). Ein Glasschrank verwahrt den interessanten Carabiner mit zwei Radschlössern von letzterem Kirchenfürsten. Dessen Lauf trägt die Inschrift: Valeant qui inter nos dissidium volunt. Dii immortales, homini homo quid praestat. Ne Jupiter quidem omnibus placet. Endlich die vielen altdeutschen Tempera-Gemälde, unter welchen die nach Albrecht Dürer's Schule in die Vorderreihe gehören. Ein überaus interessantes Elfenbein-Basre-

lief, das die Geburt und die Kreuzigung Christi darstellt, ist eine Arbeit des XI. Jahrhunderts; nicht minder der Grabschild des erzbischöflich Salzburgischen Erbkammermeisters Achaz von Wispeck¹) vom Jahre 1481 und andere.

Die Bilder-Gallerie (VII u. VIII) enthält von Künstlern, sowohl von gebornen Salzburgern als fremden, welche seit mehr als zwei Jahrhunderten daselbst lebten und wirkten, einige hundert Gemälde, die hier nicht aufgezählt werden können. Director Süss nennt im Jahresberichte von 1858, S. 7 in alphabetischer Ordnung 46 Namen. Wer sie und ihre Werke näher kennen lernen will, sei auf des verdienstvollen Pillwein „Lexikon Salzburgischer, theils verstorbener, theils lebender Künstler, auch solcher, welche Kunstwerke für Salzburg lieferten. Salzburg 1821" verwiesen ²). Das neueste, bedeutendste Kunstwerk ist ein 6 Fuss 5 Zoll langes, 30 Zoll hohes Gyps-Basrelief vom Künstler Thomas Greinwald³), welcher den Abschied der heiligen Elisabeth von ihrem Gemahle, dem Landgrafen Ludwig von Thüringen, vor seinem Kreuzzuge im Jahre 1227 darstellt, ein Geschenk Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina Augusta. Von Seiner Majestät dem Kaiser Franz Joseph hat der Künstler den allergnädigsten Auftrag, dieses Basrelief in Marmor auszuführen.

¹) Im Chorherrnstifte St. Florian ruhen nach dem Freiherrn von Hoheneck Bd. III, 784. Caspar Herr von Volckenstorf, Landmarschall in Österreich unter der Enns († 1525) und seine Hausfrau Clara, Herrn Achazen Wisuböcken und der Lucia von Gompenberg eheliche Tochter, gestorben 1529 an unser Frauen Tag, als sie im Tempel ist geopfert worden, d. i. am 21. November.

²) Wir fügen hier zum Jahresbericht v. J. 1851, S. 44 an, dass der berühmte Architekt und kaiserliche Ober-Bau-Inspector Johann Bernhard Fischer von Erlach, der vom J. 1696—1707 die schöne Universitätskirche zu Salzburg baute, nicht im J. 1724 — wie Nagler in seinem Künstler-Lexikon Bd. IV. 347 angibt — gestorben ist, sondern nach dem Wiener Diarium von 1723, Nr. 28, am 5. April 1723 im Sternhof im Schultergässel zu Wien, 67 Jahre alt.

³) Thomas Greinwald, Bauerssohn zu Strubegg in Russbach bei Abtenau im Salzburgischen, am 9. Jänner 1821 geboren, besuchte als Knabe die Dorfschule und war im Sommer Hirt auf einer Alpe. Mit 15 Jahren kam er zu einem Tischler in die Lehre nach Linz, wo er die Sonntags-Zeichenschule besuchte, hierauf arbeitete er als Geselle zu Salzburg bis 1842, in welchem Jahre er zum dritten Feldjäger-Bataillon abgestellt wurde und als Gemeiner bis 1848 diente. Nun trat er zu Wien in Arbeit, besuchte da die Zeichnungsschule des Herrn Schmid, ging im J. 1850 nach München in Arbeit und besuchte die Sonntagsschule des Professors Schwanthaler und gewann unter sechzig Schülern, den sechsten Preis, bildete sich beim Bildhauer Schönlaub im Schnitzen von Verzierungen aus, besuchte dann auch die polytechnische Schule, kam von da zu Professor Widemann an der dortigen Akademie, bei dem er, um seinen Unterhalt zu verdienen, in die Nacht hinein verschiedene Verzierungen schnitzte. Um das Jahr 1854 erhielt er ein kaiserliches Stipendium von 300 fl. C. M. Im Jahre 1860 ging er abermals nach Wien, zeigte seine Leistungen und hatte das Glück, durch Verwendung Sr. Excellenz des k. k. Unterrichtsministers Leo Grafen von Thun und des k. k. Akademie-Directors Ruben, das kaiserliche akademische Stipendium von 800 fl. österr. Währ. auf zwei Jahre zu erhalten. Zu weiterer Ausbildung ging Greinwald nach Dresden, verweilte daselbst ein Jahr und modellirte das von Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina Augusta bestellte hier oben genannte Gyps-Basrelief.

Den Schluss der Sammlungen bildet nach dem vorliegenden Plane ein reich besetztes, streng vaterländisches Naturalien-Cabinet (IX). Salzburgs Mineralien und Pflanzen, Säugethiere, Vögel, Amphibien, Fische, Insecten und Würmer sind beinahe vollständig systematisch aufgestellt. Die hervorragendsten und werthvollsten Abtheilungen sind: die Schmetterling-Sammlung, eine der schönsten Deutschlands, ein Geschenk Sr. Eminenz des Herrn Cardinals Fürsten Friedrich zu Schwarzenberg, und die prachtvolle Adneter Ammoniten-Sammlung, Geschenk des Herrn Justin Robert zu Oberalm, welche an Schönheit der Exemplare von keiner in den grösseren Städten Europa's übertroffen wird.

Um das Gebäude zu kennzeichnen wurde jüngst in der Hauptfronte über den Fenstern des ersten Stockwerkes ein schön ornamentirter Schild mit der erhabenen Inschrift: „MUSEUM CAROLINO-AUGUSTEUM" durch den Herrn Bauunternehmer Schwarz, einen besonderen Förderer alles Nützlichen und Guten zu Salzburg, mit Verzichtung auf jegliche Vergütung eingesetzt; darüber das plastisch dargestellte Landes- und Stadtwappen Salzburgs, darunter in zierlicher Feldung eine Biene des unablässigen Fleisses, durch welchen allein es möglich war, dieses preiswürdige Museum zu Stande zu bringen. Dieser schöne Schild wurde von den Schülern der Salzburger Gewerbeschule unter Leitung ihres verdienstvollen Lehrers Herrn Georg Pezolt verfertigt und vom Herrn Maler Etl in heraldischen Farben gefasst und verdient die vollste Anerkennung.

Die bisherigen zwölf Jahresberichte geben uns ausführliche Nachricht von den successiven Vermehrungen der einzelnen Sammlungen, sei es durch Geschenk mit Nennung der schenkenden Personen oder durch Kauf nach folgender sachgemässer Eintheilung:

I. In historischer und statistischer Beziehung.

A. Manuscripte und Druckwerke, Karten und Pläne, Diplome und Urkunden, Porträte und Handschriften merkwürdiger Personen etc.

B. Münzen und Medaillen.

C. Alterthümer.

a) antike, *b)* mittelalterliche und spätere.

II. In artistischer und technologischer Beziehung.

III. In naturhistorischer Beziehung.

Diese Berichte geben ferner den Stand sämmtlicher dem Museum in jedem Jahre angehörigen Mitglieder und

die Jahres-Rechnung über empfangene und verwendete Gelder.

Die Beilagen der Jahresberichte enthalten für Salzburgs Landesgeschichte folgende werthvolle Aufsätze; so der vom Jahre 1850, welcher das von Friedrich Zeller gemalte und von Professor Blasius Höfel in Kupfer gesto-

chene Porträt Friedrichs Grafen von Herberstein, k. k. Kämmerers und ersten Statthalters des Kronlandes Salzburg († zu Grätz am 6. April 1861) an der Stirne trägt, enthält die „Reihenfolge der Bürgermeister in der Landeshauptstadt Salzburg", von der Einführung eines geschworenen Stadtrathes im Jahre 1481 bis zur Einsetzung des ersten constitutionellen Bürgermeisters an der Spitze eines Gemeinderathes im Jahre 1850. In IX Perioden dargestellt von Maria Vincenz Süss (beigegeben sind die merkwürdigsten Ereignisse während deren Amtsverwaltung).

1851. Abbildung des antiken Nymphäum im Hofraume des St. Johannes-Spitales zu Salzburg, in Öl gemalt und dem Museum gewidmet von dem um die Alterthümer seiner Vaterstadt vielfach verdienten Künstler Georg Pezolt und in Holz geschnitten von Blasius Höfel, als Titelblatt; im Anhange: „das römische Bad im St. Johanns-Spitale".

1852. Mit sechs xylographirten Tafeln darstellend „Ausgrabungen von Birglstein" und zwar vier mit Thonfiguren, die fünfte mit Thongeschirren und die sechste mit Glas- und Steinurnen, nach Pezolt's Photogrammen in Holz geschnitten von Blasius Höfel, dem Altmeister der Xylographie in Österreich.

1853. Mit dem von Blasius Höfel in Kupfer gestochenen Porträte Sr. Durchlaucht des Fürsten Karl von Lobkowitz, Statthalters vom Herzogthume Salzburg, und dem radirten Porträte „Sebastian Guetrater's" (aus Salzburgs ältestem Geschlechte) vom Jahre 1570. Im Anhang: die mittelalterlichen Burgen und Schlösser im Herzogthume Salzburg, in gedrängter Kürze von Herrn Süss (81 an Zahl in alphabetischer Ordnung).

1854. Im Anhang: Pater Valerianus Magnus, gestorben zu Salzburg am 29. Juli 1661. — Pater Valerian aus dem Geschlechte der Grafen von Magnis 1586 zu Mailand geboren, trat mit dem 15. Lebensjahre in den Orden der Kapuziner, ward Provinzial der böhmischen Ordensprovinz, apostolischer Missionär etc., dessen interessantes Porträt verwahrt das Kloster seines Ordens zu Salzburg.— Der zweite Aufsatz enthält: „Episoden aus dem Bauernkriege Oberösterreichs. Im Salzkammergut". Bearbeitet vom k. k. Hauptmann Anton Ritter von Schallhammer.

1855 bringt uns von Herrn Director Süss: „Beiträge zur Geschichte des salzburgischen Zunftwesens".

1856 enthält den Plan (s. oben S. 330) der Räumlichkeiten des Museums; vom thätigen und umsichtigen k. k. Hauptmann Herrn Johann Riedl gezeichnet, und von genanntem Herrn Hauptmann von Schallhammer: „Altsalzburgische Adelsverleihungen und Bestätigungen von 1620 bis zur Secularisation des Erzstiftes 1802".

1857 gibt uns auf einer lithographirten Tafel „die Tropfsteinhöhle an der Drachenwand bei Fuschl" mit deren Beschreibung vom k. k. Professor Dr. Karl Aberle von S. 42—46. Im Anhange I. „Babo von Abensberg" von Jos. E. Ritter von Koch-Sternfeld; II. die Grabdenkmäler der Franciscanerkirche zu Salzburg, von Herrn Hauptmann v. Schallhammer; III. die Eremitage auf dem Rainberge vor dem Neuthore in Salzburg, von Herrn Hauptmann Riedl.

Auf dem Titelblatte des Jahresberichtes von 1858 gewahrt man zum ersten Male das vereinte Wappen des Landes und der Stadt Salzburg, wie auch das vom Professor Höfel in Kupfer gestochene Porträt (Kniestück) des k. k. Kämmerers und Landespräsidenten von Salzburg, Herrn Otto's Grafen von Fünfkirchen, nebst dessen Wappen. Im Anhang I. die Lage von Cucullä, beschrieben von P. Rupert Mittermüller, Benedictiner und Professor der Geschichte in Metten; II. Archivarische Notizen, gesammelt von Herrn Hauptmann Riedl. Aus dem hochfürstlichen Zahlmeisterei-Cassa-Journale von 1621—1725. Diese Zahlungen betreffen meist Künstler, wie Maler und Bildhauer, Musiker, Geigen-, Lauten- und Orgelmacher, auch Uhrenmacher und ihre Arbeiten, unter diesen sind mehrmals genannt der berühmte kaiserliche Geigenmacher Jakob Stainer aus Absam in Tirol (wo er am 3. September 1683 gestorben) in den Jahren 1644, 1672 und 1675, dann Johann Michael Rottmayr Edler von Rosenbrunn (nach dem Wiener Diarium gestorben am 25. October 1730 in Wien) in den Jahren 1689, 1692, 1693 und 1697.

1859 im Anhang *A.* „Ein Ausflug über Salzburg in die wunderschöne Landschaft bis zum Passe Lueg und die Lage von Cucullä noch einmal!" *B.* Aufgenommene Anlehen des salzburgischen Erzbischofes Matthäus (Lang von Wellenburg) zur Bestreitung der Kriegskosten, veranlasst durch die Empörung der Stadt Salzburg im Jahre 1523 so wie durch die Bauernaufstände in den Jahren 1525 und 1526. Aus ämtlichen Originalacten zusammengestellt vom k. k. Hauptmann Riedl. — Im Anhange *C.* Salzburgs Fische.

1860. Bruchstücke aus der Geschichte des salzburgischen Goldbergbaues an den Tauern. Von Karl Reissacher, k. k. Bergverwalter zu Böckstein in Gastein.

1861. Verzeichniss der Salzburger Münzen-Sammlung im Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg. Siehe oben Seite 331.

So ist Herr Director Süss, der seit 1841 das städtische Leihhaus verwaltet, seit drei Jahrzehnten mit dem Erforschen, Erwerben und Ordnen der verschiedenartigsten Denkmale Salzburgs zu seiner Ehre und zur Zierde seines Vaterlandes mit seltenem Erfolge beschäftigt. Das Museum ward bisher von keinem Ungemach heimgesucht, selbst im stürmischen Jahre 1848 nicht im Mindesten berührt und die geforderte Hinausgabe der alten Musketen schuf nur für Besseres Platz.

Es folgten nun wohlverdiente Anerkennungen und Auszeichnungen, so erfreute ihn im Jahre 1852 die Stadt Salzburg mit dem Ehrenbürgerrechte, im Jahre 1854 Seine k. k. apostol. Majestät mit dem goldenen Verdienstkreuze mit der Krone und 1855 Seine Majestät König Otto, der am 1. Juni 1815 im Schlosse Mirabell zu Salzburg geboren wurde, mit dem Ritterkreuze des k. griechischen Erlöserordens; im gleichen Jahre wurde er zum Conservator der Baudenkmale für das Kronland Salzburg ernannt, mehrere in- und ausländische gelehrte und gemeinnützige Gesellschaften und Vereine beehrten ihn mit ihren Diplomen eines Ehren- oder correspondirenden Mitgliedes.

Im Jahre 1859 hatte Director Süss das Unglück, in Folge seines aufopfernden Verweilens im kalten Museumslocale plötzlich an beiden Füssen gelähmt zu werden, und fing erst in diesem Jahre an wieder zu stehen und zu gehen, sammelte aber auf seinem schweren Krankenlager **Salzburgische Volkslieder nebst ihren Singweisen.** Schon druckfertig besitzt der unermüdliche Sammler 100 Wiegen- und Kleinkinder-Lieder; 14 geistliche, 13 über den Bauernstand, 11 aus dem Alpen- und Wildschützen-Leben, 2 Fischer- und Schiffer-Lieder, 7 aus dem gewerblichen Leben, 38 verschiedene Gelegenheits-Lieder historischen und satyrischen Inhalts, 10 Gasselreime und Fensterstreite, 1000 Schnadahüpfel, zusammen 1195 Stücke; im Anhange: Das Weinachtspiel, Sommer- und Winterspiel, ein Faschingsbrief, Hochzeitsreden und dergleichen.

Kleine Mittheilungen.

Ein Beitrag zur Archäologie des Kreuzes.

Zu den schönsten und ältesten Überlieferungen des christlichen Mittelalters gehört die Sage vom Ursprunge des Kreuzholzes, an welchem der Herr gehangen. Damit verbindet sich die Vorstellung, das Kreuz Unsers Herrn sei über dem Grabe Adams aufgerichtet worden. Von Tertullian bis zu Augustinus und Hieronymus wird in verschiedenen Modificationen dieser Überlieferung gedacht. Vom IX. Jahrhundert an findet sich in den Berichten der Jerusalem-Pilger fast durchaus die Version, das Haupt, der Schädel Adam's habe unter dem Kreuzholze gelegen und das herabströmende Blut des Herrn aufgenommen, und die bildende Kunst hat in derselben Weise diese Darstellung adoptirt. Die zu Füssen des Gekreuzigten häufig sichtbare Mannesgestalt kann auch auf Joseph v. Arimathea und dessen Zusammenhang mit der Grabessage bezogen werden, was durch den meist beigefügten Kelch zweifellos erscheint. Der unter dem Fussbrettchen des Crucifixes zu Inichen (Mitth. 1858, IX) angebrachte lockige Kopf eines Mannes, so wie die Wiederholung solcher Darstellungen auf byzantinischen Kreuzen des königl. Nationalmuseum mögen in beiderlei Sinn gedeutet werden. Dagegen lässt die unlängst dahier für das genannte Museum acquirirte Reliquien-Arca von Fissling in der unter dem Kreuze sichtbaren Figur eines aus dem Grabe aufsteigenden Mannes gewiss nur die erwähnte Vorstellung, dass Adam unter dem Kreuze die erste Beseligung unter den Erlösten erfahren habe, als Erklärung zu. Das ausgezeichnet decorirte Fussgestell eines Crucifixes des XII. oder XIII. Jahrhunderts im Museum der Ritter-Akademie zu Lüneburg, zeigt nämlich auf der als Erdkreis bezeichneten Wölbung Adam im Sarge, wobei die Inschrift jeden Zweifel, als ob hier lediglich die Auferstehung der Todten ausgedrückt werden sollte, wegräumt. Dieselbe lautet: Adae morte novi redit vita priora. Statt solcher ausführlicher Darstellung findet sich derselbe Gedanke kürzer symbolisirt in einem zu Füssen des Crucifixes liegenden Schädel. So z. B. auf einem griechischen MS im Vatican aus dem XII. Jahrhundert bei Agincourt 94.

Dass diese Tradition aus Palästina stamme, ist bekannt, weniger aber, dass die künstlerische Darstellung in erwähnter Weise gleichfalls direct aus Jerusalem kömmt und im Abendlande darnach das Crucifix gebildet wurde. Die entscheidende Stelle ist noch ungedruckt und wurde mir von Prof. Conr. Hofmann freundlichst mitgetheilt, nach dessen einem Berner Codex der Citez de Jerusalem von 1187 entnommenen Abschrift ich den Passus hier folgen lasse.

„Il avint si comon dist que quant Ihu
cris fu mis en crois que la teste Adam
estoit dedens le boise. et quant li sans
Ihu crist issi hors de ses plaies la
teste Adan issi hors de la boise
et recoilli le sane dont il avient
encore que en tos les crucefis con
fait en la terre de Jhslm dau pie
de la crois a une teste en
raimenbrance de celi“.

Es geschah, wie man sagt, dass, als J. Christus an's Kreuz gethan wurde, der Kopf Adam's innerhalb des Holzes war und als das Blut J. Christi aus seinen Wunden floss, ging der Kopf Adams aus dem Holze heraus und fing das Blut auf, woher es noch geschieht, dass an allen Crucifixen, welche man im Lande von Jerusalem macht, am Fuss des Kreuzes zur Erinnerung daran ein Schädel ist.

Es unterliegt bei solch' ausdrücklicher Bezeichnung der bildlichen Darstellung, deren Heimath und Beziehung keinem Zweifel, dass die anderwärts gefundenen Bildnisse des Heilands am Kreuze mit dem Menschenkopfe zu Füssen mehr oder minder genaue Nachbildungen der in solcher Weise zu Jerusalem gefertigten Crucifixe sind. Dem zufolge kann ich auch in dem zu Christi Füssen dargestellten bärtigen Kopfe auf dem grossen Kreuze in der Trausnitz' Capelle zu Landshut, das nach Sighart aus dem XIV. Jahrhundert stammt, ebenfalls nur den bildlichen Ausdruck obiger Tradition und die Wiederholung der zuerst an den zu Jerusalem gefertigten Crucifixen ausgebildeten Darstellung erkennen.

J. A. Messmer.

Beiträge zur mittelalterlichen Kunstgeschichte [1].

Ich setze die Sammlung von Stellen aus deutschen Dichtern, die für die Kunstgeschichte merkwürdig sind, hiermit fort:

Der Meister Rumelant (Hagen, Minnesinger III, pag. 59) tadelt, dass Maler die Figuren so malen, dass man das Gesicht nicht sehen kann.

---

[1] Vergl. Mittheilungen Jahrgang 1861, S. 303. Zu diesen und den folgenden Notizen des Verfassers tragen wir zugleich nachstehende

IV. 21. Men mohte ein bilde malen, an die want mit eime nekke,
daz sunder antliz waere, wolde mañe verkeren.
Aschaffen bilde maler, unbiderbe seeter anakke,
un mele selbe ein bilde wer sol dich daz leren,
Daz du im keres zuo der want die nase, munt und ougen stirne
unde kin?
daz men aetliz uede ougen se, der kunst wil ich dich lougen
ich weis den sin,
gesniten entliz mek men zuo der wende schikken
gemalt in bilde mûzen gegen ir meister heikken.

Die Verspottung der Gemälde lobt Spervogel nicht (Hagen Bd. II — III. 2).

Entwerfen ist ein spaeher list,
Da heeret spotten aue,
al nach der ougen spehen;
Ich waene, reht der maler ist,
Ob einer missetue,
daz es die andern sehen
und spotten's niht dur minnen haz.
er schepfe aine bilde baz.
Swer malaes pfligt, die wile ez ligt dur derren uf der slate,
der lebe mie hier, unser besehe, wie im ain würze gerate.

Vrouwenlop schildert ein Passionsbild (Hagen Bd. III. pag. 124. 57)

man sibet nach Gote ein bild malen martel var;
sueder. nim war
der negele unt der wunden,
wie die dern' zerschrunden
sin houbet tuon — etc.

Wandmalereien, werden geschildert von Vrouwenlop (Hagen III. pag. 375)

ein maler malet an die want
den tiuvel ungeschaffen.

Im Roman de Charlemagne wird das Palais in Constantinopel beschrieben, pag. 14, 345.

Li paleis fu listes asur avernaet [1]).
par chères peintures à bestes à serpenz
à tostes crèa tures e eiseau velans.

In einer Kirche war (Wigaleis 8305)

daz gewelbe daz was sinewel,
mit gemaelde wol gezieret,
mit golde geparieret,
die was der heiden bethus.

Die heilige Grabeskirche beschreibt der Dichter des Charlemagne (pag. 6. 123) folgendermassen:

mult fut let Karles de cele grant beatté,
vit de cleres colurs li muster depeintures
de martirs e de virgines de grant majestez
e le curs de la lune e les festes anuels
e les lavacres [1]) curre e les peisons par mer.

Die Portraitmalerei wird erwähnt im Roman de Berthe aux grans piés. XII 9

miex ressamble Bertain que ne peindroit peigniere (peintre.)

Der Gebrauch der goldenen Initialen erhellt aus einer Stelle des Salome und Morolff (67)

Man gab yr eynen pselter in die hant,
mit gulden buchstaben
was er geschrieben vell allersamt.

Über die typische Darstellung der Geistlichen im Bilde gibt folgende Stellen aus einem in Lassberg's Liedersaal abgedruckten Gedicht (Bd. II. CL) „von der Pfaffen Üppigkeit" genauere Auskunft:

Nr. 104. Wo gemalet aten dü alte^n (pfaffen),
dü vor got nu sint berkern
So stet ye gemachet vorn
das er ain buch het in der hant
aber wer nu an ain want
malen wolt vil mangen pfaffen
ez wirt wunderlich geschaffen
An der ainen sitten dan
must ein tiufel gemalt sten
vnd ain spiel brett in der hant
vnd ain swert vmb sich gespant
wa sy tafeln vnd tinthorn
an der sitten trugent vorn.

Farben, deren man sich zur Wandmalerei bediente, werden im Titurel (5467. 2) genannt

die klausen hies sie malen von lasvr vnd ovch von rotem golde
von pulleweiz (azulisches Weiss?) syaeber paris rote
niht menschen grîn ot lovter garsmeragvar gel swarts
in rechter lôte.

Die Maltechnik wird in folgender Stelle geschildert. Man schattirte nämlich mit schwarz und gab erst durch den Schatten dem Körper Rundung.

Passional pag. 112 36.

got hat wol gelichtet sion
einem wisen melere
der nicht wil untere
ein schone bilde machen
In denselben sachen
entwirfet er vnde strichet
das bilde er wol richet
mit varwe nach dem willen sin
als er dar nach rechten schin
wil an ganzer forme in geben
zuhant er druf vnd heneben
swarze varwe strichet
die sich also erbliehet
daz si gar underscheidet
daz bilde wol bekleidet
nach siner forme gestalt.

pag. 112. 72. vnde got der wise maler streidt
an seines kindes bilde
der tunkeln varwen richelt.

Alwin Schulz.

Berichtigungen von Druckfehlern nach. Jahrg. 1861, p. 303 l: in dem Citat aus Ermoldus Nigellus IV. 245, für pietescit — nitescit; ferner p. 282 für ihe — ille; betreffend die Malereien von Reichenau muss für moninimenta — monumenta gelesen werden; Nibel. 285 für vo — so; p. 304 für Dymasien — Dymagien, für Lauceivet — Lauceloet; p. 336, 1. Spalte, Zeile 19 für ale — alé; 2. Spalte, Zeile 15 ist zu lesen:

ez hat noch z'Ache grozen ruom
dâ bî ist michel heiltuom.

Jahrg. 1862, p. 52: Zu Fig. 5, 6 und 31 ist zu lesen Keusche stacse; p. 53, Zeile 2, Spalte 1 für Rintfleisdhie — Rintfleischin; Zeile 13 für Fitsghum — Ephitsphium; Zeile 18 für Fleisdner — Fleischer; Zeile 29 für Kosdhnei — Koschnei; Zeile 30 für Steindhen — Steinchen; p. 81, Zeile 13 für sonon — schon; Anmerkung 4 für vede — vnde.

[1]) pleasant to the sight.

[1]) lavacre — stream of bath

Correspondenzen.

Wien. Ein um die österreichische Geschichts- und Alterthumsforschung hochverdienter Mann, Joseph Feil, ist am 29. October dieses Jahres den Folgen eines langjährigen Lungenleidens erlegen. Sein Tod hat in dem weiten Kreise seiner Freunde nicht nur wegen der gewinnenden Persönlichkeit, sondern auch mit Hinblick auf die ausgezeichneten wissenschaftlichen Leistungen des Verblichenen eine tief empfundene Theilnahme hervorgerufen, die sich am unzweideutigsten in dem Umstande ausprägte, dass nebst Sr. Excellenz dem Staatsminister Ritter v. Schmerling, dem Unterstaatssecretär Freiherr v. Helfert fast alle Vertreter der historischen und archäologischen Wissenschaft Wien's dem Leichenbegängnisse beiwohnten. Wie sich mit gutem Rechte behaupten lässt, war Feil einer der thätigsten Förderer der Alterthumsforschung in Österreich, seine Aufmerksamkeit den Kunstdenkmalen seines Vaterlandes durch nahezu 25 Jahre zugewandt, und wenn auch vorzugsweise mehr der historischen als kunstarchäologischen Richtung angehörend, so hat er sich doch um die Würdigung der Kunstdenkmale dadurch grosse Verdienste erworben, dass sein Bestreben darauf gerichtet war, zur Beurtheilung derselben historische Grundlagen aufzusuchen. Weit entfernt von jenem unberechtigten Eigendünkel mancher — mit geschichtlichen Forschungen sich beschäftigenden Gelehrten, welche noch heute ohne jedes Verständniss für das Wesen und den Entwickelungsgang der künstlerischen Formen, der Kunstarchäologie keinen massgebenden Einfluss auf die chronologische Bestimmung eines Kunstwerkes zugestehen wollen, war das Bestreben Feil's dahin gerichtet, bei Charakteristik eines Kunstdenkmales die historische Forschung mit der Kunstkritik in Einklang zu bringen und auf ihre gegenseitige Unterstützung hinzuwirken. Er war einsichtsvoll und gewissenhaft genug, sich einzugestehen, dass beide Richtungen zuweilen befangen in ihren Aussprüchen sind, dass beide nicht frei von irrigen Voraussetzungen sind, und leugnete nicht die grossen Fortschritte der Kunstarchäologie, durch die es gegenwärtig beispielsweise nicht mehr möglich sei, die Erbauungszeit eines mittelalterlichen Bauwerkes ohne ein genaues und bestimmtes Datum um ein halbes Jahrhundert früher oder später anzusetzen. Andererseits lässt sich aber nicht in Abrede stellen, dass Feil bei streitigen Fragen geneigt war, sich immer mehr auf Seite des Kunstforschers als des Archäologen zu stellen, wie dies seine Untersuchungen über die Bauzeit des Chores der Stiftskirche zu Heiligenkreuz und der Kirche zu Maria am Gestade in Wien darlegen.

Jos. Feil wurde am 20. Juni 1811 geboren. Der Sohn eines Wiener Bürgers, vollendete er seine Studien an der hiesigen Hochschule (1830—1834), trat sodann bei der Cameralbehörde in den Staatsdienst, wurde 1847 Concipist und im April 1851 von dem Unterichtsminister Grafen Thun ins Unterichtsministerium berufen, in welchem er 1854 zum Ministerialsecretär befördert wurde und in dieser amtlichen Eigenschaft sein Leben beschloss. Ungemein eifrig und geschätzt als Beamter und wegen seiner vorzüglichen Dienstleistungen wiederholt belobt, entwickelte Feil nebstbei schon in jungen Jahren eine sehr ergiebige wissenschaftliche Thätigkeit und zeigte in den ersteren Jahren, angeregt durch häufige Ausflüge, insbesonders Sinn und Interesse für topographische Studien. In dieser Richtung war auch die erste bedeutendere Leistung seine Bearbeitung der 2. Abtheilung des III. Bandes von A. Schmidl's „Wiens Umgebungen auf 20 Stunden im Umkreise", worin er Wiens südwestliche Umgebungen von Pressbaum und Hochstrasse über Kalksburg, Perchtoldsdorf, Mödling, Heiligenkreuz u. s. w. schilderte. Zu seinen in kunstgeschichtlicher Beziehung sehr werthvollen Arbeiten gehören: „Kritische Beiträge zur Geschichte des St. Stephansdomes in Wien". (Schmidl's Blätter für Literatur und Kunst, J. 1844, II. Quartal Nr. 18—24. — III. Quartal Nr. 30 — 34.) „Das Grabmal Kaiser Friedrich III. im St. Stephansdome". (Schmidl's Blätter für L. und K. 1845 Nr. 1 — 4 und 6), berichtigt und vermehrt in Schmidl's „Kunst und Alterthum in Österreich". (Wien 1846, Seite 1—8.) „Zur Entwickelung des Burgenbaues mit rechtshistorischer Begründung". (Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines I. Bd., S. 24 — 36.) „Merkwürdigkeiten des Bergschlosses und der Dorfkirche zu Sebenstein". (Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines I, 159.) „Beiträge zur älteren Geschichte der Kunst und Gewerbethätigkeit in Wien". (Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines III. Bd., S. 204.) „Baugeschichte der Kirche Maria am Gestade in Wien". (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, 1857, S. 10.) „Zur Zeitbestimmung des Chores der Abteikirche zu Heiligenkreuz". (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1861.) „Über die Entwickelung des österreichischen Ständewesens, der Verwaltungsorgane, Gesetzgebung, Kleidertracht, Musik, Poesie und Kunst in Österreich". (Freiherr v. Czoernig's Ethnographie der österreichischen Monarchie I. Bd. S. 256.) „Über die Eigenthümlichkeiten im Baue der Klöster und Gotteshäuser des Cistercienser-Ordens, dann Gründungs- und Baugeschichte von Heiligenkreuz" (Heider's und Eitelberger's Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates I, S. 1), und die geschichtliche Einleitung zu Heider's Werk: „Die romanische Kirche zu Schöngrabern". (Wien 1855.) Ein grösseres, selbstständiges Werk hat Feil nicht hinterlassen, so zahlreich auch seine Specialarbeiten auf dem Gebiete der Geschichte sind. Diese eigenthümliche Erscheinung ist wohl in dem ganzen Wesen dieses verdienten Gelehrten begründet. Jeder an ihm gestellten literarischen Anforderung gerne entsprechend, fand er niemals in seinem Leben Musse, an eine bedeutendere historische oder kunstarchäologische Arbeit Hand anzulegen, und war dabei doch ununterbrochen in einer gelehrten Thätigkeit. Von einigem wiewohl unbegründetem Misstrauen in seine Kraft erfüllt, hatte er fast Scheu vor solch' einem Unternehmen und kam fast niemals über die ersten Anfänge hinaus, und doch fanden seine Arbeiten, das Ergebniss beharrlicher und gründlicher Forschungen, bei Männern der Wissenschaft gerechte Würdigung und es fehlte für ihn nicht an mannigfaltigen Auszeichnungen im In- und Auslande. So ernannte ihn die Akademie der Wissenschaften zu ihrem wirklichen Mitgliede, zahlreiche gelehrte Privatvereine zum Ehrenmitgliede und im Wiener Alterthumsvereine, an dessen Gründung er sich lebhaft betheiligte, bekleidete Feil die Würde eines Präsidenten-Stellvertreters. Sein wissenschaftliches Wirken, wenn auch bescheiden und anspruchslos, sichert Feil ein bleibendes Andenken, weil es von gründlichem Wissen, einem klaren, reich ausgebildeten Geiste und einer charaktervollen Haltung begleitet war.

K. Weiss.

Wien. Mit Bezug auf unsere in den „Mittheilungen" (1862, p. 255) gebrachte Trauernachricht von dem Tode M. Ackner's, des um die Wissenschaft so verdienstvollen Mannes, bringen wir nachfolgend eine kurze Skizze seines Lebens und Wirkens:

M. J. Ackner, ein Sohn des nachmaligen Mehburger Pfarrers Georg Ackner, ward den 25. Jänner 1782 zu Schässburg geboren. Er besuchte das Schässburger Gymnasium in seinen untern und obern Classen und absolvirte die philosophischen Studien am evangelischen Gymnasium zu Hermannstadt. Auf diese Art entsprechend vorbereitet, verliess der 21jährige Jüngling sein Vaterland, um auf einer Universität Deutschlands sich nicht nur zu einem Gymnasiallehrer auszubilden und vorzubereiten, sondern auch künftig als

Pfarrer sein Leben den Musen weihen zu können. Im Jahre 1805 wurde von ihm die Universität zu Wittenberg besucht, aber noch vor Vollendung dieses ersten Studienjahres fand die Schlacht bei Jena statt und Wittenberg ward von der grossen französischen Armee eingeschlossen. Beim Einzuge Napoleons in diese Stadt wurde Ackner von den Franzosen geschont und erhielt vom Generalen en Chef, Davoust, einen Pass, womit er die ganze französische Armee passiren und nach Göttingen gelangen konnte, wo er seine Universitätsstudien vollendete. Zum Schlusse seiner Universitätsjahre unternahm Ackner von Göttingen aus noch grössere Reisen nach Berlin, Hamburg, so wie an den Rhein, und, von den aufgehäuften Kunstschätzen der damaligen Weltstadt hingerissen, nach Paris; dann führten ihn auch die Naturschönheiten jenes Landes nach der Schweiz und die alten Denkmäler der Römer nach Italien. Alle diese Reisen wurden zu Fusse gemacht und trugen zu seiner wissenschaftlichen Richtung in späterer Zeit viel bei, namentlich zu seiner Vorliebe für Alterthumskunde und Naturwissenschaften, welche er bis zu seinem Tode mit rastloser Thätigkeit pflegte. Nachdem Ackner von der ausländischen Hochschule zurückgekehrt war, erhielt er am Hermannstädter Gymnasium seine Anstellung als Lehrer der Philologie und Archäologie und erwarb sich durch 13 Jahre die Liebe und Achtung seiner Schüler. In dieser Zeit gab Ackner sein erstes Werkchen: „Antiqua musei Parisiorum monumenta, Cibinii 1809" heraus. Auch später als Prediger in Hermannstadt musste Ackner wegen Mangel an Professoren noch am Gymnasium Dienste leisten und leitete besonders die dortige Zeichnenschule noch längere Zeit. In kurzer Zeit rückte Ackner zum Stadtprediger (Archidiaconus) vor und wurde dann im Jahre 1821 von der evangelischen Gemeinde in Hammersdorf zu ihrem Oberseelensorger erwählt.

Hier fand nun der junge Pfarrer mehr Gelegenheit und Zeit, sich den Musen zu widmen; im ersten Jahrzehend betrieb er hauptsächlich die mathematischen Wissenschaften, Astronomie und Physik, in denen er schon in seinem Vaterhause Anleitung bekommen hatte, in späterer Zeit mehr die Alterthumskunde der classischen Periode.

So brachte Ackner bereits im Jahre 1830 durch zahlreiche Reisen in die verschiedenen Theile Siebenbürgens und gelegentliches Sammeln in seiner nächsten Umgebung eine ansehnliche Sammlung von Antiquitäten, Münzen, Mineralien, Gebirgsarten und Petrefacten zusammen; auch einige Insecten und andere Naturseltenheiten wurden später hin und wieder von ihm gesammelt. Auf diese Art machte Ackner noch zahlreiche Reisen im Lande.

Von Ackner's archäologischen Arbeiten erschienen folgende im Druck: Beitrag zur Alterthumskunde von Siebenbürgen, in der Zeitschrift Transilvania, I. Bd., 2. Heft; die antiken Münzen, eine Quelle der ältern Geschichte Siebenbürgens in J. C. Schuller's Archiv für die Kenntniss von Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart, Hermannstadt 1840; Reisebericht über einen Theil der südlichen Karpathen, welche Siebenbürgen von der kleinen Walachei trennen, aus dem Jahre 1838 in Schuller's Archiv etc. und im Archive des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 1841; Abhandlungen über Monumente, Steinschriften, Münzen und Itinerarien aus der Römerzeit, mit besonderer Rücksicht auf Dacien, ein Beitrag zur Archäologie Siebenbürgens, im Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 1845; Auszug aus einem Tagebuche über neuentdeckte vaterländische archäologische Gegenstände des letztverflossenen Decenniums 1835—1845, im Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, IV. Bd., 1. Heft; dann mehrere kleinere Aufsätze in den vaterländischen Tagesblättern, namentlich der Beilage des Siebenbürger Boten „Transilvania" und den als Beilage der Kronstädter Zeitung erscheinenden Blättern für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde. Die römischen Alterthümer und deutschen Burgen in Siebenbürgen und die Colonien und militärischen Standlager der Römer in Dacien, beide letztere Abhandlungen im Jahrbuche der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in Wien, Jahrg. 1856 und 1857; römisch-dacische Alterthümer im Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde, neue Folge, IV. Band, 1. Heft 1859.

Die Freude des Erscheinens seiner neuesten, mit besonderem Fleisse und grosser Ausdauer unternommenen und mit Hilfe des auf diesem Gebiete so erfolgreich thätigen Gymnasiallehrer Friedrich Müller aus Schässburg erst in seinem 81. Lebensjahre beendigten Arbeit über die römischen Inschriften Siebenbürgens, welche vor Kurzem der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien vorgelegt wurden, konnte Ackner leider nicht mehr erleben.

So sehen wir Ackner durch mehr als ein halbes Jahrhundert im Mittelpunkte aller wissenschaftlichen Bestrebungen seiner Nationsgenossen in hervorragender Weise thätig, theils selbst arbeitend, theils durch sein Beispiel und seine Aufmunterung und Unterstützung jüngere Kräfte anregend, belehrend und fördernd.

Die Verdienste, die er sich hiedurch um sein Vaterland erworben, haben nicht nur seine Zeitgenossen gebührend gewürdigt, sondern auch die hohe k. k. Regierung ehrend anerkannt, indem sie ihm noch im Jahre 1854 das goldene Verdienstkreuz mit der Krone und im Jahre 1858 über Anregung der k. k. Central-Commission zu seinem fünfzigjährigen Dienstesjubiläum den Titel eines kaiserlichen Rathes verlieh.

Bei der Feier dieses Dienstesjubiläums, welches die beiden Vereine für siebenbürgische Landeskunde und für Naturwissenschaften zu Hermannstadt am 8. October 1858 durch ein Festmahl zu Ehren des Nestors deutscher Forschung in Siebenbürgen verherrlichten, wurde demselben von seinem Schüler, dem k. k. Schulrathe J. Karl Schuller ein sinniger Festgruss überreicht, der ihn auch zu seinem 80. Geburtsfeste am 25. Jänner 1862 mit einem erhebenden Gedichte überraschte.

So geehrt und geliebt, bis an sein Lebensende rastlos thätig, mit ungebrochenem Geist und ungeschwächter Körperkraft, beschloss Ackner nach kurzem schweren Leiden seine irdische Laufbahn!

***Wien.** Am 17. October starb der Dombaumeister von St. Stephan Leopold Ernst an den Folgen des Typhus. Seit dem Jahre 1853 mit der Restauration einzelner Theile des Domes beschäftigt, wurde er gerade in dem Augenblicke seinem Wirken entrissen, als es sich im Dombaucomité darum gehandelt hat, eine Entscheidung über dessen Project zum Wiederaufbau der Thurmspitze zu fällen.

***Laibach.** Der historische Verein für Krain hat sich an das Curatorium des Museums gewendet, um die Vereinigung der Sammlungen dieser beiden wissenschaftlichen Institute derart ins Leben zu rufen, dass der genannte Verein als eine historische Section des krainischen Museums gelten könnte. — Von den Vorträgen der beiden letzten Versammlungen des historischen Vereines erwähnen wir die Gründungsgeschichte des Karthäuserklosters Pletriach v. Kosina, den Vortrag des Peter v. Rádics über mittelalterliche Funde in Gottschee, über befestigte Kirchen und Pfarrhöfe aus der Zeit der Türkeneinfälle, ferner über das Siegel der Stadt Gottschee, eine Monstranze zu Götternitz, und eine noch unentzifferte Glockeninschrift zu Mitterdorf, endlich einen Bericht über noch unbekannte römische Inschriften und einen mittelalterlichen Grabstein.

Literarische Besprechungen.

W. Lübke: Die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen. Zürich 1862. (Mitth. d. antiq. Ges. in Zürich. Bd. XIV, Heft 5.)

Eine zwar nicht umfangreiche, aber werthvolle Abhandlung, die uns die Baugeschichte und bauliche Anlage des im Jahre 1841 aufgehobenen Cistercienser-Klosters Wettingen, nebst einer Beschreibung der in dem Kreuzgange dieses Klosters noch vorhandenen Glasgemälde vorführt. Die Stiftung dieses Klosters gehört dem XIII. Jahrh. an, die Bauzeit umfasst den Zeitraum von 1256—1294, und aus dieser Bauperiode stammt der gesammte Kirchenbau in seinem eigentlichen Kerne, da die durch den Brand im Jahre 1507 entstandenen Verheerungen nur geringe Modificationen des eigentlichen Baues zur Folge hatten. Die Kirche besteht aus einem dreischiffigen Langhause, nach Art einfacher flachgedeckter Basiliken der romanischen Epoche, ferner aus einem Querschiffe mit vier kleinen Capellen an der Ostseite und einem gerade geschlossenen Chor. Die Kunstformen dieses Baues sind jedoch von so primitiver, schlichter, fast bäuerlicher Art, dass für die in Betracht kommende Periode die blosse Strenge der Bauregeln des Cistercienser-Ordens zu ihrer Erklärung nicht ausreicht und wir daher annehmen müssen, dass diese Dürftigkeit der Construction und der Gliederung der Ausdruck des Zurückbleibens hinter der allgemeinen Bewegung sei. Der wichtigste Theil des Klosters ist der Kreuzgang, an der Südseite der Kirche gelegen. Er umzieht in regelmässiger Weise einen ungefähr quadratischen Raum und ist in seiner ganzen Ausdehnung noch wohl erhalten. Die Anlage eines Brunnenhauses fehlt und wird in der Mitte des südlichen Flügels durch ein grosses steinernes Wasserbecken ersetzt, das die Reihe der Fenster unterbricht. Gleich der Kirche scheint der Kreuzgang niemals gewölbt gewesen zu sein; gegenwärtig bedeckt ihn eine hölzerne Verschalung in Form eines Tonnengewölbes. Der nördliche Flügel dieses Kreuzganges, welcher mit der Kirche parallel läuft, gehört noch dem XIII. Jahrhundert an, während die übrigen drei Flügel ein elegantes Werk aus der Spätzeit des XIV. Jahrhunderts sind. In diesem Kreuzgange nun befinden sich die Glasgemälde, welche vorzugsweise Gegenstände der vorliegenden Publication sind. Und zwar sehen wir in dem nördlichen Flügel Reste von Glasmalereien, die unzweifelhaft aus der Bauperiode selbst stammen, somit dem Ausgange des XIII. Jahrhunderts angehören. Sie beweisen mit ihrem Farbenreichthume, dass die Cistercienser hier, wie an anderen Orten das strenge Gesetz ihres Ordens zu umgehen wussten, welches ihnen nur grau in Grau gemalte Glasfenster gestattete, figürliche Darstellungen in bunten Farben dagegen ausschloss. Neben einzelnen schön gezeichneten und bescheiden colorirten Blattornamenten, die grösstentheils die typischen Formen des romanischen Styles, hie und da aber schon das naturalistische Laubwerk der Gothik zeigen, kommen die Brustbilder Christi und der Madonna und ausserdem zwei Mal die thronende Maria mit dem Kinde in ganzer Gestalt vor, ein Mal von einem Cistercienser-Mönche verehrt. Taf. I gibt eine Anschauung von diesen vermuthlich ältesten Glasgemälden der Schweiz.

Die Glasgemälde der übrigen drei Flügel gehören ohne Ausnahme nicht mehr dem Mittelalter an, sie umfassen in ganzer Ausdehnung etwa ein Jahrhundert; das früheste Datum ist 1520, das späteste 1623. Es ist die Epoche, in welcher, wie der Verfasser treffend bemerkt, die Glasmalerei die Traditionen der monumentalen Kunst aufgegeben hatte und Cabinetsmalerei geworden war. Je weniger sie in solchem Zustande den grossen kirchlichen Aufgaben genügte, um so trefflicher war sie in kleinen Räumen als heiter schmückende, belebende Kunst am Platze.

Den geringsten Kunstwerth haben die Fenster des südlichen Flügels. Sie sind uninteressant in den Gegenständen, nüchtern und schlecht in Zeichnung und Composition, flau und charakterlos in der Färbung. Sie tragen die Jahreszahl 1623 und sind eine durchaus handwerkliche Arbeit.

Im westlichen Flügel sieht man Werke verschiedener Zeit, theils eben so geringe Machwerke des XVII. Jahrhunderts, theils höchst werthvolle von 1520 und 1550, von lebendiger Anordnung, guter Zeichnung und herrlicher Farbenpracht.

Unsere vorzugsweise Aufmerksamkeit nehmen jedoch die Glasgemälde des östlichen Flügels in Anspruch, deren Mehrzahl aus dem Jahre 1579 stammt. Nicht nur ihre Technik ist eine vollendete, durch Kraft, Gluth und Klarheit der Farben hervorragend, in noch höherem Grade ist es der Inhalt der Darstellungen, der den Beweis liefert, dass in ihnen bereits die Tradition der kirchlichen Kunst mit einer neuen politisch-volksthümlichen Auffassung sich mischt und welche als die frühesten Beispiele einer im modernen Sinne aufgefassten Geschichtsmalerei anzusehen sind.

Durch die ganze Reihe dieser Glasgemälde zieht sich nämlich der Grundgedanke der Verbindung biblischer Vorgänge mit Ereignissen der vaterländischen Geschichte, und der Verfasser weist diesen Zusammenhang bei sieben Darstellungen in überzeugender Weise nach. Es sind folgende:

1. Gruppe: Schlacht am Morgarten. — Sündfluth.
2. „ Schlacht von Sempach. — Esau und Jakob.
3. „ Struthan Winkelried als Drachentödter. — Esther und Haman.
4. „ Baumgarten erschlägt den Landvogt. — Judith erschlägt den Holofernes.
5. „ Freischiessen. — Die heiligen drei Könige mit ihren Gaben.
6. „ Schlacht von Dorneck. — Christus vertreibt die Käufer aus dem Tempel.
7. „ Bern ins Reich aufgenommen. — Gott schliesst einen Bund mit Noah.

Wir ersehen in diesen Gruppendarstellungen gleichsam den Schluss jener grossen typologischen Bilderkreise, die durch alle Jahrhunderte des Mittelalters sich hinzogen und deren stufenweisen Verfall wir bei einem anderen Anlasse nachzuweisen Gelegenheit fanden. Während aber bei letzteren den geistigen Mittelpunkt ausnahmslos die neutestamentlichen Begebenheiten bilden, treten nunmehr an deren Stelle geschichtliche. Damit aber ist der Grundgedanke der typologischen Kreise verrückt und aufgehoben. Der Glaube, dass das alte Testament die Vorbilder jener grossen weltgeschichtlichen Ereignisse bilde, die im neuen Bunde zur Erfüllung gelangten, erscheint in unseren Glasfenstern aufgehoben, und die Darstellungen des alten Testamentes können in diesen nur als Vergleiche angesehen werden, jedoch ohne einen tieferen Bezug oder Zusammenhang. Äussere Momente vertreten daher das innerliche Leben, und wir können daraus ermessen, dass nur mehr ein Schritt zu thun war, um auch diese Äusserlichkeiten abzustreifen und das historische Moment der Darstellung unbeirrt zur alleinigen Geltung gelangen zu lassen; dieser Schritt wurde bald gethan, und von da an datirt die moderne Kunst mit ihren Grössen und ihren Schwächen. Von hohem Interesse aber ist es, die geistige Wandlung dieses Entwickelungsprocesses näher ins Auge zu fassen und hiefür hat uns der Verfasser mit der vorliegenden Arbeit einen Beitrag geliefert, für welchen wir ihm zu hohem Danke verpflichtet sind.

G. H.

Fr. Hahn: Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters. Hannover 1862. 4°. S. 67 und 3 Tafeln.

Während für die Zeitbestimmung baulicher Anlagen des Mittelalters bereits sichere Anhaltspunkte gewonnen sind und das Gebiet, innerhalb welchem begründete Zweifel und Verschiedenheit der Ansichten sich geltend machen können, von Jahr zu Jahr auf engere Grenzen zurückgeführt wird, bietet die Plastik des Mittelalters in seinen früheren Perioden geradezu noch ein völlig unsicheres Kampffeld, auf welchem geübte und ungeübte Kenner in gleicher Weise haltlos sich bewogen. Wir brauchen nicht daran zu erinnern, dass die Baeler Altartafel bis auf den heutigen Tag noch keine sicherstehende Datirung erfahren hat, wir können auf näher liegende Beispiele verweisen. Das prachtvolle Elfenbeinrelief aus Heiligenkreuz, welches der Wiener Alterthumsverein in seiner Ausstellung dem Publicum vorführte, wurde von einigen Archäologen in das VI., von anderen in das XII. Jahrhundert gesetzt, das schöne Mailänder Elfenbeingefäss (Benitier) wurde von Bock und dem französischen Archäologen Darcel dem X. Jahrhunderte zugeschrieben, während Didron es als ein Werk des XII. Jahrhunderts binstellt. Und solcher Beispiele könnten wir noch eine betrübende Anzahl aufführen.

Bei dieser Sachlage thut es noth, sich endlich nach sicheren kritischen Grundlagen umzusehen, die jedoch nur aus dem Umblick auf das ganze Gebiet der Plastik geboten werden können und wir müssen daher jeden Beitrag in dieser Richtung freudig begrüssen.

Ein solcher Beitrag ist die Eingangs erwähnte Schrift, die sich die Aufgabe stellt, auf kritischem Wege die Zeitbestimmung von fünf seltenen Elfenbeingefässen, die der Verfasser als Behälter der Eucharistie, oder als Reliquienbehälter hinstellt, darzulegen. Im Vergleiche mit einer Reihe ähnlicher Werke des frühesten Mittelalters und in Hinblick auf die Entwickelung, welche die Kunst während dieses Zeitraumes genommen hat, kommt er zu dem Schlusse, dass als allgemeiner Datirungspunkt die Periode der Herrschaft der Ostgothen in Italien (493—555) zu setzen sei, wo die Arbeiten in Elfenbein namentlich erwähnt werden und überhaupt die antike Literatur und Kunst noch ihre letzte Nachblüthe entfaltete, während andererseits diese Elfenbeinarbeiten sich von den Sarkophagen der vorangegangenen Periode wesentlich verschieden zeigen und zwar sowohl in dem Styl und der Weise der Arbeit, als auch in dem Inhalte der Darstellungen. Da letzterer Punkt für die Zeitbestimmung überhaupt von Wichtigkeit ist, so glauben wir auf die Darstellungen der vorgeführten fünf Elfenbeingefässe mit wenigen Worten eingehen zu sollen.

Die Pyxis Nr. I zeigt die alttestamentarische Geschichte der drei Männer im feurigen Ofen, und zwar in zwei Scenen; Pyxis II in drei Gruppen Momente aus dem Leben der heiligen Jungfrau, die sämtlich nur aus dem apokryphen Buche: *„historia de nativitate Mariæ et de infantia salvatoris“* zu deuten sind und zwar *a)* die Verkündigung, wobei Maria Wolle spinnt, *b)* den Zug nach Bethlehem vor der Geburt des Heilandes und *c)* die Geburt Jesu Christi, bei welcher Scene die Hebamme nach dem Inhalte der Apokryphen mit verdorrter Hand dargestellt erscheint. Pyxis III führt uns in sechs Gruppen Scenen aus dem Leben und der Wirksamheit Jesu vor, in denen derselbe als Lehrer und Wunderthäter erscheint, und zwar in folgenden Momenten; *a* Jesus und die Samaritanerin, *b)* die Begegnung des blutflüssigen Weibes oder auch der Ehebrecherin, *c)* die Heilung des Blinden, *d)* die Heilung des Giebtbrüchigen am Teiche Bethesda, *e)* die Erweckung des Lazarus und endlich *f)* die Begegnung Christi mit einem Dämonischen (Luc. VIII, 29). — Pyxis IV zeigt die Erweckung des Lazarus in Gegenwart der Apostel. Pyxis V in 2 Momenten den Sturz des Jonas ins Meer und den unter der Kürbislaube schlafenden Jonas. Die Echtheit dieses letzteren Elfenbeingefässes, welches nahezu Formen der ausgebildeten Renaissance zeigt, könnte in Frage kommen, obgleich nicht übersehen werden darf, dass die zweite Scene später aus dem Kreise der Kunstausstellung ausgeschieden und eben nur auf Kunstwerken des frühern Mittelalters, wie auf Sarkophagen und in den Katakomben vorgestellt wurde.

Ob die von dem Verfasser angeführte Zeitstellung dieser Gefässe vollkommen richtig sei, müssen wir nach dem Stande, welchen die dermalige Kritik solcher Kunstwerke einnimmt, dahin gestellt sein lassen; jedenfalls aber hat sie einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich. Erst einer feinerer Kritik, welche die Unterschiede der Kunstrichtungen in klarer Weise auseinander halten, und im Stande sein wird, die charakteristischen Merkmale des noch geltenden Einflusses antiker Kunst in ihrer absterbenden Entartung und Verwilderung (VI.—IX. Jahrhundert), von den nicht minder unbeholfenen aber durch erneuerten Einfluss antiker Kunstanschauung gehobenen Werken der späteren Zeit (X.—XII. Jahrhundert), welche beiden Gattungen immerhin viel Gemeinsames haben, zu unterscheiden und in jeder Richtung festzustellen; nur einer solchen Kritik wird es zustehen, die Richtigkeit der angegebenen Zeitbestimmung zu ermessen, und wir gestehen gerne unsere Unfähigkeit zu, dermalen eine solche Kritik zu üben. Eine Reihe von Specialuntersuchungen, wie die vorliegende eine ist, wird die schwebende Frage der Entscheidung näher rücken und von diesem Gesichtspunkte aus hat der Verfasser, welcher, ohne gerade Fachmann zu sein, doch mit Umsicht sich in seinem Stoffe zurecht gefunden hat, auf unsere Anerkennung vollen Anspruch.

G. H.

Bibliographie.

Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit. Neue Folge. IX. Jahrg. Organ des germanischen Museums. Nr. 9.

Merkwürdiger Büchereinband vom Jahre 1471.

Bordeaux Raymond, Traité de la reparation des Églises, principes d'archéologie pratique. Paris, Aubry 1862.

Hencking H. E., Die sixtinische Madonna in ihrer sittlichen Wirkung ausgelegt und erklärt. Petersburg 1862. Schmitzdorf. 8o.

Memories de la société des Antiquaires de Londres. Tom. XXXV und XXXVI.

M. Jonas, „La Rue de la vie humaine“. — M. Wylie beschäftigt sich mit Leichengebräuchen und ein in Gräbern gefundenes Kreuz. — Parker setzt seine Aufsätze über einen Ausflug in das westliche Frankreich und die dort befindlichen Architecturdenkmale fort. — Morgan erklärt einen emaillirten Kelch des XV. Jahrhunderts. — Parker beschreibt die Kirchen Aquitaniens und gibt ein Facsimile der Inschrift über die Erbauung und Einweihung des dem XI. Jahrhunderte angehörigen Klosters zu Moissac.

Newton O. T., A history of discoveries at Halicarnassus Creidus and Branchidae. London, 1862. Day und Sohn. I. Band 97 Tafeln, II. Bd. Text XIV. 341 T. nebst einer Karte.

Organ für christliche Kunst. Herausgegeben und redigirt von F. Baudri in Cöln. XII. Jahrgang.

E. Weyden, Rückblicke auf Cöln's Kunstgeschichte. (Nr. 20—22.) Aus Hildesheim. (Nr. 20—22.) Bock Dr. F., Der Baldachin in seinem Ursprung, seiner Form und seiner Bedeutung. (Mit 1 Tafel.) (Nr. 20—22.) — Der Altarschrein des Hochaltars in der Kirche zu Pfaffendorf. (Nr. 22.)

Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg. Herausgegeben von dem Verwaltungsausschusse desselben. Dritte Folge 10. Heft. Insbruck 1861.

Ladurner Justinian P. Urkundliche Beiträge zur Geschichte des deutschen Ordens in Tirol.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

REGISTER

der

in diesem Bande angeführten Personen, Orte und Sachen.

A.

B.

J.

K.

L.

M.

U.

V.

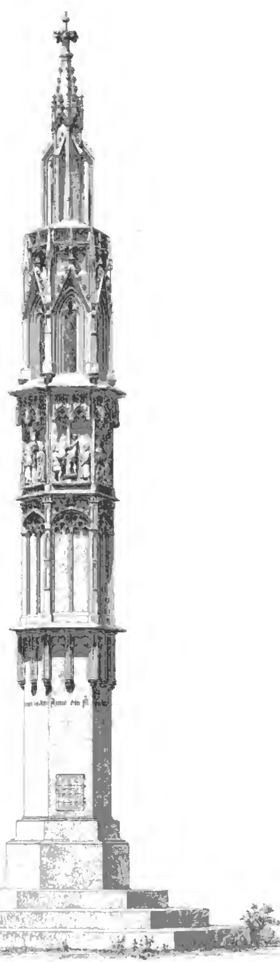
W.

Z.

Berichtigungen.

Seite 206, Spalte 1, Zeile 4 v. o. statt vollständige lies: selbstständige.
„ 208, „ 2, „ 17 „ „ sind nachzuweisen lies: sind nicht nachzuweisen.
„ 239, „ 2, „ 8 „ „ stolzvolle lies: stylvolle.
„ 239, „ 2, „ 3 v. u. „ in lies: neben.
„ 241, „ 1, „ 13 „ „ Räumen lies: Bäumen.
„ 241, „ 2, „ 7 v. o. „ ungewöhnlich lies: nicht ungewöhnlich.
„ 242, „ 2, „ 1 „ „ hinreichende lies: reichende
„ 243, „ 2, „ 13 v. u. sind die Worte (Fig. 3) nicht nach dem Worte Ölberge, sondern nach Kreuztragung einzuschalten.

Zeile 245, Spalte 1, Zeile 1 v. u. statt hervorgezogen lies: herangezogen.
„ 246, „ 2, „ 3 v. o. „ und dass lies: und.
„ 246, „ 2, „ 7 v. u. „ die lies: sie.
„ 84, „ 1, „ 8 v. o. „ jene lies: zwar.
„ 231, „ 1, „ 26 „ „ versuchte lies: verfocht.
„ 287, „ „ „ 5 „ „ Hauptgeschichte lies: Kunstgeschichte.
„ „ „ „ „ 6 „ „ geltungsmässig lies: gattungsmässig.
„ „ „ 2, „ 4 und 3 v. o statt F lies: J.
„ 288, „ 2, „ 9 v. o. statt richten lies: rechten.
„ „ „ 2, „ 17 „ „ könnte lies: hätte.



Gest. v. H. Bültemeyer

Druck aus der k. k. Hof u. Staatsdruckerei


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 364 666

